

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA IV



LAS DROGAS EN EL IMAGINARIO DE LOS
MODERNISTAS HISPANOAMERICANOS.
CONCIENCIA DE SEPARACIÓN Y BÚSQUEDA DE LA UNIDAD

TESIS DOCTORAL DE:

MARTA HERRERO GIL

DIRIGIDA POR:

ROCIO OVIEDO Y PÉREZ DE TUDELA

Madrid, 2013

--

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
Departamento de Filología Española IV



**LAS DROGAS EN EL IMAGINARIO DE LOS
MODERNISTAS HISPANOAMERICANOS.
CONCIENCIA DE SEPARACIÓN Y BÚSQUEDA DE LA
UNIDAD**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR**

Marta Herrero Gil
Bajo la dirección de la catedrática
Rocío Oviedo y Pérez de Tudela

Madrid, 2012

--

Tesis doctoral

**El imaginario de las drogas en los modernistas
hispanoamericanos. Conciencia de separación y búsqueda
de la unidad.**

Marta Herrero Gil

Directora: Rocío Oviedo y Pérez de Tudela
Departamento de Filología Española IV
Facultad de Filología
Universidad Complutense de Madrid

2012

GRACIAS

La investigación y escritura de esta tesis doctoral se ha prolongado durante los últimos cinco años de mi vida. Paralelamente, con ella o no como objetivo, he conocido gente, he vivido un tiempo en Roma y en Perpiñán, he buscado la verdad y el conocimiento, he querido suturar mis heridas simbólicas, he viajado a Suiza para saber si quedaba, a orillas del Lago Maggiore, alguna huella de las reuniones de Eranos, he conocido a un maestro, me he casado, he tenido un hijo, he perdido un hijo, ahora crece otro en mi interior.

El camino ha sido bello y mi alma se iba metamorfoseando. A ratos me parecía que no iba a poder acabar la tesis nunca, demasiado ocupada en estar en la vida. Un impulso a ratos liviano sobrevivió, y siento que respiro con el trabajo hecho.

El lugar en el que estoy hoy es más bello que el lugar en el que estuve ayer. Y si echo la vista atrás, comprendo que sólo tengo motivos para el agradecimiento.

Esta tesis se la debo a todos aquellos que la han favorecido. El estado me otorgó una beca de Formación de Profesorado Universitario con la que pude dedicarme a fondo, sin preocupaciones materiales, a explorar lo que anhelaba. Gracias.

Busqué incesantemente un director de tesis que estuviera familiarizado con las teorías del imaginario y el destino me puso de repente en frente de la Catedrática Rocío Oviedo. Su ayuda estos años no ha sido sólo académica. Se comprometió a apoyarme en mi proyecto en circunstancias poco favorables, su calidez humana es aún más honda que su brillantez intelectual, ha sabido transmitirme voluntad cuando no encontraba tiempo ni capacidad para continuar. Gracias, Rocío.

En el departamento de Literatura Española IV me he encontrado siempre

como en casa. Gracias a Juana Martínez, con quien he compartido muy buenos ratos preparando las clases de “El cuento hispanoamericano”, y a todos sus otros miembros.

Gracias a Joël Thomas, uno de los grandes teóricos del imaginario, que me acogió en Perpiñán, y a Andrés Ortiz-Osés, que respondió amablemente a todos mis correos electrónicos. Aldo Mazzucchelli me hizo llegar, desde Estados Unidos, a través de una colaboradora suya que venía a Madrid, su biografía sobre Julio Herrera y Reissig.

Y gracias también a Rafa, mi compañero de camino y principal interlocutor, a Abraham, que ha revolucionado mi vida y la ha llenado de belleza, a Omar, que vendrá, si Dios quiere, y a mis padres y hermanas, porque me han ayudado multiplicando mis brazos y me han ofrecido siempre su apoyo y su amor.

Gracias, en definitiva, a la realidad, que me ha dado la oportunidad de parir esta tesis.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	6
CAPÍTULO 1. LAS DROGAS.....	12
1. 1. Introducción.....	13
1. 2. Opio y sus derivados.....	14
1. 2. 1. Procedencia y efectos.....	14
1. 2. 2. Historia del uso de opio, morfina y heroína hasta principios del siglo XX.....	15
1. 3. Cannabis, marihuana y hachís.....	20
1. 3. 1. Historia del uso de marihuana y hachís hasta principios del siglo XX.....	21
1. 4. Éter.....	24
1. 5. Coca y cocaína.....	25
1. 5. 1. Procedencia y efectos.....	25
1. 5. 2. Historia del uso de la coca y la cocaína hasta principios del siglo XX.....	26
1. 6. Las drogas del siglo XX: mescalina, hongos, LSD y MDMA.....	29
1. 6. 1. Peyote y mescalina.....	29
1. 6. 2. Hongos.....	31
1. 6. 3. LSD.....	32
1. 6. 4. MDMA.....	33
CAPÍTULO 2. TEORÍAS Y METODOLOGÍAS DEL IMAGINARIO.....	34
2. 1. Introducción.....	35
2. 2. Génesis de las teorías del imaginario.....	36
2. 3. Los teóricos y sus teorías.....	42
2. 3. 1. Gaston Bachelard.....	42
2. 3. 2. Gilbert Durand.....	42
2. 3. 3. Henry Corbin.....	47
2. 3. 4. James Hillman.....	50
2. 3. 5. Mircea Eliade.....	52
2. 3. 6. Joël Thomas.....	54
2. 3. 7. Andrés Ortiz-Osés.....	57
2. 3. 8. Ignacio Gómez de Liaño.....	59
2. 3. 9. Imaginario y drogas: el trabajo de Max Milner.....	61
2. 3. 10. Otros autores.....	63
2. 4. Metodologías del imaginario.....	64
2. 5. Convergencias.....	68
2. 5. 1. La imaginación, lo imaginario, el imaginario. A propósito de los tres encuentros entre Ibn'Arabî y Averroes.....	68
2. 5. 2. El imaginario de los teóricos del imaginario.....	71
CAPÍTULO 3. JOSÉ MARTÍ.....	74
3. 1. Introducción.....	75
3. 2. La vida de un poeta hombre de acción. ¿Pudo tener tiempo para las drogas?.....	75
3. 3. La prosa. Medicina y veneno.....	77

3. 3. 1. Las drogas como rasgo de especificidad de los pueblos	78
3. 3. 2. Las drogas como veneno. El vicio en una sociedad ruin.....	85
3. 3. 3. Las drogas como medicina.	87
3. 3. 4. Las drogas como herramienta de exploración del alma.....	89
3. 4. El poema “Haschisch”.....	90
3. 5. Las drogas en el imaginario martiano. Paradoja, complejidad y pasión autodestructiva.....	94
CAPÍTULO 4. JULIÁN DEL CASAL	102
4. 1. Introducción.....	103
4. 2. La vida de Casal como adicción a la lectura. ¿Consumió drogas?.....	103
4. 3. Las drogas en la obra.....	108
4. 3. 1. Las drogas en las traducciones.....	109
4. 3. 2. Las drogas en la poesía.....	114
4. 3. 3. Las drogas en la prosa.....	123
4. 4. Las drogas en el imaginario casaliano. Lo artificial como martirio.....	130
CAPÍTULO 5. JOSÉ ASUNCIÓN SILVA	138
5. 1. Las drogas en la poesía.....	139
5. 2. Las drogas en la prosa. De sobremesa.....	145
5. 3. Las drogas en la vida.....	156
5. 4. Las drogas en el imaginario de Silva: parches para la vida o simulacros de la muerte.....	161
CAPÍTULO 6. RUBÉN DARÍO	167
6. 1. Introducción.....	168
6. 2. Una vida atravesada por el alcohol.....	169
6. 3. Razones de la adicción.....	172
6. 4. Las drogas y el vino en la poesía.....	177
6. 5. Las drogas en la prosa.....	183
6. 5. 1. Las drogas en los cuentos y relatos. “El humo de la pipa”, “La pesadilla de Honorio”, “Cuento de Pascuas” y “Huitzilopochtli”.....	184
6. 5. 2. Las drogas en los artículos. “El onirismo tóxico” y “Edgar Poe y los sueños”.....	195
6. 6. Las drogas y el alcohol en el imaginario dariano. Conciencia de separación y búsqueda de la unidad.....	199
CAPÍTULO 7. ENRIQUE GÓMEZ CARRILLO	205
7. 1. Introducción.....	206
7. 2. El alcohol en las propias venas.....	207
7. 3. La adicción a las emociones.....	211
7. 4. Las drogas en las obras.....	213
7. 5. “En una fumería de opio anamita”.....	216
7. 6. Las drogas en el imaginario de Gómez Carrillo. La observación de la mujer drogada.....	220
8. JULIO HERRERA Y REISSIG	223
8. 1. Introducción.....	224
8. 2. ¿Morfinómano?.....	229
8. 3. Las drogas en la poesía. “La Torre de las Esfinges”.....	237
8. 4. Las drogas en la prosa. “Aguas del Aqueronte”.....	244

8. 5. Las drogas en el imaginario de Herrera y Reissig. Un oasis.....	252
CAPÍTULO 9. REFERENCIAS A LAS DROGAS EN OTROS MODERNISTAS	
HISPANOAMERICANOS.....	261
9. 1. Salvador Díaz Mirón. Pasión por la separación.....	262
9. 2. Manuel Guitiérrez Nájera. Las drogas o la artificialidad de la vida moderna	
.....	266
9. 3. Clemente Palma. La exploración de la visión drogada.....	272
9. 4. Leopoldo Lugones. La hermandad de los Hashishins.....	284
9. 5. José Juan Tablada. El ensueño en Oriente.....	290
CAPÍTULO 10. LITERATURA Y DROGAS EN LAS FRONTERAS DEL	
MODERNISMO HISPANOAMERICANO: HORACIO QUIROGA Y RAMÓN	
MARÍA DEL VALLE-INCLÁN.....	298
10. 1. Horacio Quiroga. El infierno artificial.....	300
10. 2. Ramón María del Valle-Inclán. Hachís para un fakir.....	311
11. CONCLUSIONES.....	328
12. BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA.....	341
12. 1. Obras modernistas.....	342
12. 2. Testimonios biográficos y estudios críticos sobre los autores	348
12. 3. Teorías del imaginario	357
12. 4. Selección de obras de literatura drogada.....	364
12. 5. Efectos, historia de las drogas e historia de la literatura drogada.....	366
12. 6. Otra bibliografía.....	370

INTRODUCCIÓN

En Inglaterra y en Francia, los escritores empezaron a tomar drogas en sus exploraciones literarias a principios del siglo XIX, coincidiendo con el inicio de la experimentación química que dio como resultado, en Europa, el aislamiento de los alcaloides de algunas sustancias, y la entrada en contacto, fruto del Imperialismo, con culturas lejanas habituadas a tomar opio o hachís. El resultado fue el nacimiento de un tipo específico de literatura, la literatura drogada, denominada así por el historiador italiano Alberto Castoldi¹, para quien esta noción se origina en la experiencia con drogas de un autor y en su voluntad y acción de expresar al mundo exterior las modificaciones que la sustancia ha producido en él. Habría además, otra literatura vinculada a las sustancias, pero provocada por la reflexión consciente del autor sobre ellas y la manifestación de una opinión.

Las dos grandes obras fundadoras de este tipo de literatura fueron *Confesiones de un comedor de opio inglés*, de Thomas De Quincey, publicada en la revista *London Magazine* en 1821 y en forma de libro en 1822, y *Los paraísos artificiales*, de Charles Baudelaire, de 1860, compuesta por dos artículos dedicados uno a los efectos y la moral del hachís y el otro a comentar el libro de De Quincey. Ambas se erigen a caballo entre el texto confesional y el intento de expresar objetivamente los efectos y la moral de la droga. Mientras tanto, el médico Moreau de Tours había conocido el hachís en Oriente e impulsado las reuniones de experimentación con la sustancia en el Hotel Pimodan de París, que dieron lugar al denominado “Club del Hachís”.

En Hispanoamérica, el modernismo representa el primer movimiento literario generado independientemente de la antigua metrópoli y, además, derivado de una pasión de los escritores por la literatura extranjera, en particular la francesa (simbolismo, parnasianismo, decadentismo). Los autores entran en contacto con las experiencias drogadas de sus genios admirados y, además, como escritores

¹ Castoldi, *El texto drogado. Dos siglos de droga y literatura*. Anaya & Mario Muchnik, 1997.

modernos, comparten inquietudes, neurosis y dramas vitales con éstos. Casi todos sueñan con París. Y algunos de ellos se aficianan a ciertas sustancias (Darío al alcohol, Herrera y Reissig a su necesaria morfina), las prueban ocasionalmente (Silva, Casal, Tablada, Palma), o leen, reflexionan y escriben sobre ellas (Martí, Gómez Carrillo, Gutiérrez Nájera, Lugones, etc). El resultado es un conjunto de poemas, artículos, relatos y textos ensayísticos en los que los escritores hispanoamericanos nos dejan ver su imaginario de las drogas. Así, José Martí escribe el poema “Haschisch” en 1875, primera obra drogada de la que tenemos noticia en la literatura hispanoamericana, Casal compone “La canción de la morfina”, Silva introduce al protagonista de *De sobremesa* en el consumo de distintos tipos de sustancias durante sus aventuras por París, Darío se deja esclavizar por el alcohol y reflexiona sobre la adicción y escribe además relatos alucinatorios relacionados con la toma de sustancias como “El humo de la pipa” y “Cuento de Pascuas”, Gómez Carrillo redacta su crónica “En una fumería de opio anamita”, y Herrera y Reissig, entre otros, nos deja ver sus experiencias drogadas en poemas como “La Torre de las Esfinges” y en relatos como “Aguas del Aqueronte”.

En las páginas que siguen no sólo tenemos como objetivo recoger, analizar e interpretar estos textos generados por las drogas, terreno prácticamente virgen entre los estudiosos del Modernismo² en particular y de la literatura hispanoamericana en general, sino que queremos, además, ponerlos en relación con el imaginario de los autores, considerando cada escritor como una unidad vital, literaria y de construcción

2 Hasta la fecha, contamos con muy pocos artículos que hayan trabajado este tema. Destacan el publicado por Hugo M. Viera, “El viaje modernista: la iniciación narcótica de la literatura hispanoamericana en el fin de siglo”, <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v09/viera.html>, y algunos artículos monográficos sobre la relación de un autor con las drogas, como los de Martín Correa Urquiza “José Martí: el hachís y aquella fiesta en el cerebro”, *Cáñamo: la revista de la cultura del cannabis*, mayo de 2012, nº 173, pp. 68-69, y “Horacio Quiroga: el hachís, el abismo y la muerte”, *Cáñamo: la revista de la cultura del cannabis*, agosto de 2011, nº 164, pp. 74-75; el de Julio César Aguilar “Hacia una poética de la enfermedad: Julio Herrera y Reissig”, *Sincronía*, Universidad de Guadalajara, invierno de 2010, <http://sincronia.cucsh.udg.mx/aguilawinter2010.htm>; y, extendiendo el ámbito de estudio al español Valle-Inclán, artículos como el escrito por José Francisco Batiste Moreno “Valle-Inclán y el cannabis: historia de un amor intelectual”, *El pasajero*, otoño de 2002, <http://www.elpasajero.com/cannabis.htm>. La autora de la presente tesis ha publicado el libro *El paraíso de los escritores ebrios. La literatura drogada española e hispanoamericana desde el Modernismo hasta la posmodernidad*, Madrid, Amargord, 2007, y el artículo “Las drogas en el imaginario de Julián del Casal”, *Anales de literatura hispanoamericana*, 2009, nº 38, pp. 183-192.

del sentido, y el Modernismo como un movimiento heterogéneo en el que todos sus representantes tenían en común un posicionamiento dramático y casi siempre doloroso ante la modernidad. ¿Qué lugar ocuparon el opio o el hachís en la manera de ver el mundo de Darío, Casal o Martí? ¿Cuál era la motivación última de su consumo o experimentación con sustancias? ¿Aportaron las drogas algo a su creatividad? ¿Les sirvieron de instrumento en sus viajes interiores o de puerta a la superación de los límites de su época?

Estudiar las drogas en el modernismo hispanoamericano desde el punto de vista de las teorías del imaginario³ implica considerar a los autores como viajeros hermenéuticos, a sus vidas y sus obras como unidades de sentido (incluso aunque ellos mismos no lo encontraran) en las que el objetivo último (y la motivación de la actividad creadora) es el de restañar una herida simbólica, y al Modernismo, a pesar de su heterogeneidad, como una respuesta unitaria y común al sistema del que procede y al que le debe su nombre: la modernidad.

La organización del presente trabajo intenta dar respuesta a los objetivos expuestos, y su orden es también el que indica el título del mismo. En primer lugar, en el capítulo 1, hablaremos de las distintas drogas usadas en la modernidad, atendiendo especialmente a las que emplearon en sus vidas o en sus textos los literatos hispanoamericanos (fundamentalmente opio, morfina y hachís), para abordar seguidamente una presentación más o menos exhaustiva de las teorías y metodologías del imaginario (capítulo 2), que si bien han sido ampliamente desarrolladas en ámbitos académicos como el francés a lo largo de la segunda mitad del siglo XX y los inicios del siglo XXI, son muy poco conocidas en el contexto universitario español.

A continuación, procederemos a estudiar monográficamente los principales

3 Aunque desarrollaremos en profundidad el concepto en las páginas que siguen, consideramos el imaginario como un sistema que organiza todos nuestros recuerdos, imágenes, símbolos y mitos para servir de base a la construcción de significado de lo que nos vamos encontrando en la vida (pudiendo ser personal, familiar, social o humano), con carácter sistémico y en el que todos sus elementos se relacionan entre sí, volviéndose espejo de nuestra existencia (la interpreta y también la provoca) o gafas con las que nos enfrentamos a lo real.

autores modernistas que se relacionaron de alguna manera con las sustancias. En capítulos individualizados (desde el 3 al 8) hemos incluido a seis autores: José Martí, Julián del Casal, José Asunción Silva, Rubén Darío, Enrique Gómez Carrillo y Julio Herrera y Reissig. En cada uno de ellos procederemos a estudiar la relación vital que tuvieron con las sustancias, las obras que compusieron sobre ellas (tanto drogadas, confesionales, como de reflexión) y, en un lugar intermedio entre la vida y la obra, el lugar que ocuparon las drogas en el imaginario de cada autor.

El capítulo 9 recoge varios autores de interés a nuestro juicio menor en relación a este tipo de literatura (esto no quiere decir que fueran autores secundarios dentro del modernismo, como no lo fueron Gutiérrez Nájera o Lugones), e incluye a Salvador Díaz Mirón, Manuel Gutiérrez Nájera, Clemente Palma, Leopoldo Lugones y José Juan Tablada (éste último a caballo ya entre el modernismo y el posmodernismo).

En el capítulo 10 dedicaremos un espacio a hablar de la literatura drogada y sobre las drogas de dos autores que se sitúan en las fronteras del modernismo hispanoamericano: Horacio Quiroga, que se aleja de la búsqueda de sus mundos interiores y lo hace también del modernismo; y Valle-Inclán, que no fue hispanoamericano, pero que profundizó como pocos en el estudio erudito y experiencial del hachís y que nos dejó unos cuantos textos referidos a la sustancia y un libro de poemas titulado *La pipa de Kif*.

En las conclusiones, haremos una breve síntesis del contenido del trabajo y buscaremos las convergencias de los autores y el imaginario común que los hizo modernos y modernistas en relación a las sustancias.

Esperamos, en resumen, adentrarnos en el alma de los escritores (para lo que las drogas fueron muchas veces efectivas), volver sus preguntas espejos de nuestras preguntas, y caminar con ellos en su anhelo de encontrar un espacio habitable (su tierra prometida) en medio de la modernidad. Veremos que, como pocos, los modernistas hispanoamericanos reflejaron, a través de sus textos drogados, las fallas

de un sistema que nunca es él mismo, que siempre es separación⁴, y cómo su conciencia de estar escindidos entroncó con un profundo (e insatisfecho) anhelo de unidad.

⁴ “La modernidad es separación. Empleo la palabra en su acepción más inmediata: apartarse de algo, desunirse”, escribe Octavio Paz, *Los hijos del limo*, Chile, Tamar Editores, 2008, p. 37.

CAPÍTULO 1. LAS DROGAS

1. 1. Introducción

El consumo de drogas atraviesa toda la historia de la humanidad, aunque las reflexiones sistemáticas sobre sus efectos se iniciaron en el siglo XVIII. En la Enciclopedia de Diderot se define a las drogas como “*las especias y otras mercancías procedentes de lejanos países que se utilizan en medicina, en tintorería y en las artes*”⁵, aunque sólo se menciona específicamente al opio.

En la antigua Grecia, como señala Derrida en su estudio sobre “La farmacia de Platón”⁶, la palabra *pharmakon* se refería a la vez a medicina y a veneno. Del mismo modo, la noción sobre las drogas ha sufrido múltiples modificaciones a lo largo del tiempo. La estudiosa Sadie Plant las define como “*sustancias que tienen cierto efecto psicoactivo específico, es decir, hacen mudar las percepciones, afectan el estado anímico, modifican el comportamiento y alteran los estados de la mente*”⁷.

Las clasificaciones sobre las mismas han sido variadas, aunque sigue teniendo especial relevancia la propuesta por Louis Lewin⁸ en las primeras décadas del siglo XX, establecida según cómo las distintas sustancias modifican la actividad psíquica:

- Las *Euphorica*, que calman la actividad psíquica, disminuyen o suspenden las funciones de la emotividad y de la percepción dejando una sensación de bienestar psíquico y físico en el consumidor. Por ejemplo, el opio y sus derivados (morfina, codeína, heroína), la coca y la cocaína.
- Las *Phantastica*, que provocan una gran excitación cerebral acompañada de deformaciones de las sensaciones, de ilusiones o visiones. Por ejemplo, el peyote o las setas.

5 Citado por Castoldi, *El texto drogado. Dos siglos de droga y literatura*, op. cit., p. 9.

6 En Derrida, *La diseminación*, Madrid, Anaya & Mario Muchnik, 1997.

7 Plant, *Escrito con drogas*, Barcelona, Ediciones Destino, 2001, p. 14.

8 Tomada del libro de Liedekerke, *La Belle Époque de l'opium*, Paris, Éditions de la Différence, 2001.

- Las *Inebriantia*, que causan una excitación cerebral inicial y más tarde una depresión. Por ejemplo, el alcohol, el éter y el cloroformo.
- Las *Hypnotica*, que generan sueño. Lewin sitúa entre ellas el cloral.
- Las *Excitantia*, que estimulan psíquicamente, y procuran, sin alterar la consciencia, un estado de estimulación cerebral. Ejemplos de ellas son el té, el café o el tabaco.

1. 2. Opio y sus derivados

1. 2. 1. Procedencia y efectos

El opio (cuyo nombre procede del griego *opion*, que significa jugo) se obtiene de la adormidera (*Papaver somniferum*), mediante cortes en la superficie de su cápsula cuando ésta está todavía verde y unos días después de haberse caído los pétalos de las flores. Las incisiones exudan un jugo blanco y lechoso que al secarse se convierte en resina, obteniéndose así el opio en bruto. Hay diferentes maneras de tomar el opio: fumado con pipas, bebido en cocción, ingerido en papel de fumar y en preparados como el láudano, en el que se toma mezclado con alcohol y algunas otras sustancias. Tiene efectos analgésicos (calma o elimina el dolor), narcóticos (provoca sueño y relajación) y eufóricos. Hace que el fumador se distancie del medio ambiente. Libera el espíritu y estimula la imaginación. Seda de los dolores físicos y morales. Hace percibir con serenidad las modificaciones espacio-temporales. Es una sustancia muy adictiva que obliga a su consumidor a aumentar las dosis paulatinamente.

Entre los alcaloides extraídos del opio encontramos la codeína, la morfina y la heroína.

La morfina es aislada e identificada a principios del siglo XIX por el químico alemán Friedrich Setürner, que le pone el nombre en honor al dios Morfeo, dios

griego del sueño. Es un polvo blanco, cristalino e inodoro. Al principio fue administrada por vía estomacal. En 1853, el médico inglés Alexander Wood realiza por primera vez una inyección de clorhidrato de morfina con una jeringuilla de tipo Ferguson, un poco menos perfeccionada que la puesta en marcha hacia 1850 por Charles-Gabriel Pravaz. La jeringuilla de Pravaz será la más utilizada con posterioridad. Tiene efectos analgésicos y narcóticos, y es altamente adictiva.

La heroína es aislada a partir de la morfina (por acetilación del clorhidrato de morfina) por el químico alemán Heinrich Dreser en la década de 1880. Inicialmente fue utilizada como sustituto de la morfina, para curar a los morfínómanos de la dependencia que ésta provocaba. Bayer la registró como heroína (tomando la palabra *heros* latina) precisamente por eso. Pronto se comprobará que la sustancia era aún más adictiva que la morfina. Provoca efectos narcóticos, analgésicos, eufóricos, etc. Puede tomarse de diversos modos (inhalación, vía intravenosa, oral, etc.)

1. 2. 2. Historia del uso de opio, morfina y heroína hasta principios del siglo XX

Se han hecho muchas investigaciones sobre el origen del cultivo y consumo de opio, pero no han llegado a una única conclusión. Parece que pudo domesticarse por primera vez hace unos 8.000 años en algún lugar del Mediterráneo occidental⁹. El hallazgo de semillas de adormidera en distintos países parece indicar que su uso se difundió en la Europa neolítica. Se han encontrado cápsulas de adormidera en un emplazamiento funerario prehistórico del sur de España fechado hacia el 4.200 a.C., lo que podría indicar un uso ritual arcaico del opio como sustancia psicoactiva.

Otros autores sitúan el origen de su cultivo en Mesopotamia¹⁰. En cualquier caso, los sumerios la cultivaron.

9 Richard Rudgley plantea esta hipótesis en *Enciclopedia de las sustancias psicoactivas*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 236.

10 Arnould de Liedekerke sitúa el origen del cultivo y consumo del opio en Mesopotamia en su obra *La Belle Époque de l'Opium*, op. cit.

Las investigaciones indican que existió un antiguo comercio de opio en el Mediterráneo y que Egipto recibía sus suministros de Chipre (el investigador Robert Merrilles, a principios de los años 60, llamó la atención sobre el hecho de que un tipo de cerámica chipriota hallada en Egipto tenía una forma similar a la adormidera y análisis químicos posteriores de los residuos orgánicos de las muestras de esta cerámica revelaron en su interior la presencia de opio). Aunque se ha cuestionado la precisión de estos análisis, el caso sigue siendo sugerente.

En Chipre se han encontrado artefactos que parecen haber sido utilizados para fumar opio, entre ellos una pipa y una vasija cilíndrica identificada como vasija ritual para fumar. Se han fechado estos utensilios hacia el 1220-1190 a.C. La vasija cilíndrica tiene una forma similar a una vasija hallada en Creta, que también ha sido identificada como un objeto utilizado en el ritual de fumar opio, probablemente una parte integral del culto a una diosa de la fertilidad.

Mark Merlin, en su *On the Trail of the Ancient Opium Poppy*, afirma que el opio llegó probablemente a Grecia por primera vez hacia el 1600-1450 a.C. Se han encontrado anillos en forma de sello que muestran a una deidad femenina portando lo que parece una adormidera, un motivo que podría ser el origen de las descripciones de Perséfone de la Grecia clásica. Tanto la sociedad griega como la romana hicieron uso del opio. Pudo usarse en cultos oficiales como los de Deméter (que conseguiría con ella mitigar el dolor de la pérdida de su hija) y emplearse en pociones medicinales. Se ha afirmado que el filósofo neoplatónico Plotino era adicto a esta sustancia. Hipócrates recomendaba el opio para diversas afecciones, Plinio daba indicaciones para saber su calidad y entre sus consumidores habituales encontramos a los emperadores romanos Marco Aurelio, Nerón, Nerva, Trajano y Adriano¹¹.

Su uso se extendió a la Edad Media cristiana y musulmana. El opio formó parte de la farmacopea de los grandes médicos árabes entre los siglos X y XIII.

11 Alberto Castoldi menciona la extensión del uso del opio entre algunos de los principales personajes históricos griegos y romanos en *El texto drogado. Dos siglos de droga y literatura*, op. cit.

Avicena describe los efectos de la dependencia causados por el opio y los turcos eran muy aficionados a él¹².

En distintos estudios médicos de finales de la Edad Media e inicios del Renacimiento se da información sobre los efectos que produce. En el siglo XVI ya se había consolidado un floreciente comercio de opio desde Turquía hasta Persia, la India y Europa, y en esa época empieza a difundirse también en China, que no conoció su uso hasta el año 1.000¹³. Paracelso popularizó el uso del opio en medicina y fue el primero en confeccionar láudano, una bebida hecha a base de vino, opio y algunos otros ingredientes (azafrán, clavo, canela, etc.). Este preparado fue muy popular en los siglos siguientes (De Quincey lo tomaba de este modo).

En los siglos XVII y XVIII había muchas preparaciones de opio. William Salmon cita unas 170, incluyendo el extracto quercetano (una mezcla de opio e hidromiel), el extracto de opio de Crollius, el extracto de opio con beleño, etc. En *Oriatrike*, Van Helmont se muestra muy escéptico acerca de la eficacia del opio para tratar los trastornos mentales, puesto que no cura al paciente, sino que induce de modo artificial un estupor narcótico que calma las pesadillas despiertas del individuo afectado.

En la Inglaterra victoriana el opio formaba parte de la vida cotidiana, y se utilizaba casi de un modo universal para calmar a los bebés y a los niños. Era popular también entre las nodrizas.

La erotomanía occidental se proyectó en Oriente en los siglos XVIII y XIX. Desde comienzos del siglo XVI algunos europeos habían iniciado un comercio limitado con China. En 1800, el gobierno chino prohibió el comercio de opio. Los comerciantes ingleses recurrieron entonces al contrabando, que comenzó a desarrollarse hacia 1820-1830. Compraban té chino y recibían a cambio opio cultivado en Bengala por la Compañía de Indias. Los ingleses actuaban desde

12 Referencia tomada también del libro de Alberto Castoldi, op. cit.

13 En Castoldi, op. cit.

Cantón, pero en 1838 el nuevo comisario imperial en la ciudad cerró todas las fábricas extranjeras y confiscó todo el cargamento de opio. Éste fue el pretexto que utilizó Inglaterra para atacar a China, y entre 1839 y 1842 se produce la primera guerra del opio en el sur del país asiático, que finaliza con el Tratado de Nankín (1842), por el que Gran Bretaña obtiene la cesión de la soberanía de Hong-Kong, ventajas comerciales y la apertura de cinco puertos chinos, mientras otros tratados análogos son firmados por China con Francia y Estados Unidos. Estos tratados señalan el inicio de la apertura obligada de China a Occidente y acabarán suponiendo la dependencia colonial sobre China.

La segunda guerra del opio se celebra entre 1856 y 1858, con el ataque combinado de Inglaterra y Francia tanto en el sur como en el norte de China, la ocupación de Pekín, y finaliza en los tratados de Tientsin (1858) y Pekín (1860), por los que se obtienen más ventajas para los occidentales y se impone la legalización del comercio de opio y la obligación de China de cultivarlo en su propio territorio. Posteriormente se completará el reparto y despojo de China por las potencias occidentales¹⁴.

Desde el siglo XVIII un gran número de sabios, médicos y viajeros se interesan por el opio. A principios del siglo XIX se extrae de él la morfina, a la que seguirá la codeína y otros cincuenta alcaloides más. En la década de 1850 se desarrolla la jeringuilla hipodérmica moderna y la morfina es la sustancia con la que se difunde su utilización.

En este momento el opio se usa de manera cotidiana. De Quincey señala, en *Confesiones de un inglés comedor de opio*, que los comedores de opio son muy numerosos entre las clases distinguidas. Menciona varias personas, pero no cita sus nombres. Señala, además, que tres boticarios londinenses le han informado de la extraordinaria difusión del uso de la sustancia en la ciudad y de que, hace unos años, al pasar por Manchester, fabricantes de productos de algodón le aseguraron que los

14 Datos recogidos de la obra de J. U. Martínez Carreras *Historia del colonialismo y la descolonización*, Madrid, Editorial Complutense, 1992, pp. 52-53.

trabajadores se estaban aficionando a comer opio como sustituto de la cerveza (era más barato) y que los sábados por la tarde las boticas se llenaban de píldoras de uno, dos o tres gramos¹⁵.

A finales del siglo XIX se extenderán por Oriente y por los principales puertos europeos los fumaderos de opio, que acabarán conformando espacios casi rituales y serán escenario de muchas narraciones literarias.

Desde la década de 1880 asistimos a una rápida difusión de la morfina entre las clases altas. Se dará mucho en el terreno médico (mediante inyecciones) y para uso privado, especialmente en Alemania. Bismarck y Wagner fueron algunos de los primeros morfinómanos célebres.

Vinculada a la morfina surgirá también una figura mítica, la de la morfinómana. Muchas mujeres llevaban siempre consigo la aguja de oro, y si se aburrían o estaban tristes se inyectaban un poco de morfina. En *Le panthée* (1892), Péladan escribe que “... la misma mujer que en el siglo pasado se habría echado un amante ahora se pone una inyección de morfina (...) la graciosa jeringuilla sustituye para las señoras de nuestro tiempo al amante y al propio Dios”¹⁶. En la década de 1880 también se pondrá de moda la droga en el ámbito literario.

En Alemania nace la necesidad de elaborar un método de desintoxicación de la morfina, que resulta cada vez más peligrosa. La heroína (aislada a partir de la morfina en los años 80) será utilizada inicialmente para los tratamientos que se hacían con los morfinómanos. Posteriormente se comprobará que sus efectos son aún más perniciosos que los de la morfina.

15 En De Quincey, *Confesiones de un inglés comedor de opio*, Madrid, Cátedra, 2006.

16 Citado por Castoldi, op. cit., p. 128.

1. 3. Cannabis, marihuana y hachís

El cannabis o cáñamo es una planta nativa de Asia Central, aunque extendida por prácticamente todo el planeta. Es dioica (una planta individual es macho o hembra), ha sido utilizada desde la antigüedad para la producción de fibra y especialmente las hembras son ricas en un compuesto psicoactivo, el delta-tetrahidrocannabinol, más conocido por su forma abreviada THC. De las tres subespecies conocidas del cannabis (*sativa sativa*, *sativa indica* y *sativa ruderalis*), la *sativa sativa* es la que posee mayor fuerza psicoactiva.

Generalmente se denomina marihuana a la planta del cannabis, y particularmente a la droga que se obtiene de los cogollos de la planta, que son su órgano reproductivo femenino.

Las diferentes formas en que se presenta el cannabis o la marihuana son: en flores secas (a lo que se le suele dar el nombre específico de marihuana), en aceite (concentrado cuya extracción implica generalmente el uso de disolventes como el alcohol) y en resina. Esta última forma se conoce como hachís, una pasta formada por las secreciones resinosas de THC que se almacenan en las flores del cannabis hembra. Tiene proporciones de THC muy altas y por ello suele ser más tóxico que las otras formas.

El cannabis se consume generalmente en forma de cigarrillo (usando las hojas, los cogollos o el hachís), en pipas o cachimbas, o por vía oral, formando parte de platos cocinados. Los miembros de *El club del Hachís* utilizaban una pasta que obtenían hirviendo las extremidades en mantequilla con agua, miel y pequeñas cantidades de opio.

Los efectos dependen de la presencia de mayor o menor THC. El consumo de marihuana produce un estado de ensoñación en el cual las ideas parecen inconexas o incontrolables. Lleva a cambios en la esfera perceptiva (el tiempo, el color y el espacio pueden distorsionarse y exaltarse), combina la jovialidad y la gravedad, la

alegría y la melancolía. Promueve la introspección.

Los efectos del hachís, según Antonio Escohotado, suelen provocar un tono más reflexivo en el consumidor que los de la marihuana. Es menos alegre que ésta y suele exacerbar la personalidad del individuo. Baudelaire hablará de varias fases en la experiencia con el hachís: una primera de alegría, una sensación posterior de debilidad, agudeza de los sentidos, visiones, cambios en la percepción, y un día después en el que se siente la fragilidad de la existencia. Dice el escritor francés: “*El hachisch será un espejo que aumenta, pero un mero espejo*”¹⁷.

1. 3. 1. Historia del uso de marihuana y hachís hasta principios del siglo XX

El cannabis es una planta nativa de Asia central que se ha extendido por todo el mundo. El hogar más natural de la planta se da con probabilidad en las regiones del norte de Afganistán y en los montes de Altai, al sur de Siberia. Todavía no está claro cuándo se cultivó por primera vez¹⁸. Puede que lo hicieran los pueblos de Asia central, pero no es seguro. Como la planta era de gran importancia tecnológica como fibra, es muy probable que fuera un producto clave desde fechas muy tempranas no sólo como sustancia psicoactiva.

El uso de la planta se habría extendido en un área que iba de Rumanía a China antes del final de la Edad de Piedra.

También puede que el cultivo de cáñamo se originara en el noreste asiático (norte y noreste de China y sudeste de Siberia). Hay evidencias arqueológicas del uso de cáñamo en cerámicas neolíticas. En China su uso no era sólo tecnológico. Los taoístas, por ejemplo, utilizaban el cannabis como alucinógeno añadiéndole otros ingredientes en quemadores de incienso. Ha sido utilizado en India a lo largo de toda su historia. Uno de los epítetos de Shiva es “Señor del *bhang*” (*bhang* significa

17 Baudelaire, *Los Paraísos Artificiales*, Madrid, Cátedra, 2008, p. 156.

18 Así lo afirma Richard Rudgley en su *Enciclopedia de las sustancias psicoactivas*, op. cit

cannabis). Se ha utilizado en la tradición tántrica como afrodisíaco en las prácticas sexuales ceremoniales. En el sudeste asiático la planta se usaba en forma de hierba; las hojas, los cogollos y los tallos eran fumados, generalmente acompañados de tabaco.

El cáñamo también se desplazó hacia el oeste desde su hogar en Asia central en tiempos muy antiguos. Su uso en la Europa del este como sustancia psicoactiva puede situarse ya en el tercer milenio a. C.

En el siglo V a.C. el historiador Herodoto habló del uso que hacían del cannabis los escitas de la región del Mar Muerto. Tiraban las semillas sobre piedras calientes dentro de una tienda y se daban un baño de vapor, hasta aullar de placer.

En Oriente Próximo también se utilizaba ampliamente el cannabis. Los asirios lo empleaban para eliminar la pena y el dolor y también lo usaban los egipcios. El cannabis ha sido vinculado con la orden mística de los sufíes, aunque este tema es comprometido.

En Europa el uso de cannabis se extiende a lo largo de mucho tiempo. Antoine Rabelais, padre de François Rabelais, cultivó cáñamo a gran escala en su propiedad de Cinqvies, al sudoeste de Chinon, en Francia. Su hijo le dedicó tres capítulos al cáñamo en *Gargantúa y Pantagruel*. En Europa el cáñamo se usó como fibra y como sustancia psicoactiva. Era muy utilizado en medicina también en la Edad Moderna. Sin embargo, en el siglo XIX, tras las batallas napoleónicas en Egipto y con el desarrollo de la pasión de los grandes viajeros e intelectuales por Oriente, se produce el gran apogeo del hachís en Europa. Se sucedieron los estudios científicos sobre los efectos psicoactivos de la planta y la imaginación romántica francesa retomó la leyenda contada por Marco Polo sobre “El Viejo de la Montaña”. Según *El libro de las maravillas*, el viejo (penúltimo gran maestro ismaelita, del siglo XIII) habitaba en un valle donde mandó construir el jardín más vasto y soberbio nunca visto, con palacios, fuentes de las que manaba agua, vino, leche o miel, y las doncellas más bellas del mundo. El viejo sólo dejaba entrar al jardín a los jóvenes a

quienes quería preparar para que fueran sus asesinos. Les daba un brebaje que debían beber antes de entrar, se quedaban dormidos, y después les llevaba a aquel lugar maravilloso haciéndoles creer que se encontraban en el paraíso descrito por el Profeta Muhammad. Una vez acabada la experiencia, les prometía que si obedecían sus órdenes, podrían entrar en ese Paraíso en el futuro.

Silvestre de Sacy y Joseph Hammer unieron “hachisín” y “asesino” y extendieron así la vinculación de la sustancia psicoactiva con la leyenda del Viejo de la Montaña y con el crimen. Esto gustó a los creadores, que empezaron a valerse de la leyenda en sus obras. Villiers de l’Isle-Adam escribió la obra de teatro *Le vieux de la montagne* y el tema se repitió en muchos autores. Moreau de Tours, médico que había viajado a Oriente y conocido allí el hachís, decidió a su vuelta a París impulsar las reuniones para tomar la sustancia entre sus amigos y estudiar sus efectos. Publicó un tratado, *Du haschich et de l’aliénation mentale*, en 1845, y originó el denominado “Club del Hachís”¹⁹, que se reunía en el Hotel Pimodan, en la parisina isla de San Luis, y en el que participaron, entre otros, Nerval, Dumas, Baudelaire, Delacroix, Rimbaud, Balzac y Gautier.

Alberto Castoldi señala que, durante la década de los cuarenta, la moda de consumir opio fue sustituida poco a poco por la de tomar hachís, relacionado este hecho con un cambio radical de actitud frente a la droga, según el cual ésta pasa de ser un medicamento a convertirse en una fuente de placer.

En toda América se extendió también el cultivo y el uso del cannabis. Parece que los primeros cultivos de cáñamo en el Nuevo Continente datan del siglo XVII, aunque quizá no se conocieron sus propiedades psicoactivas hasta más tarde. En el siglo XIX los escritores norteamericanos empezaron a hacerse eco del uso de hachís (Bayard Taylor habló sobre sus experiencias con hachís en Egipto y Fitz Hugo Ludlow escribió extensamente sobre su relación con esta droga).

19 Aunque en las distintas obras consultadas aparece el nombre de este club escrito de diferentes formas, nos valdremos aquí de la castellanizada y más sencilla.

La demonización de la droga que se inició con el opio se extendió pronto a otras sustancias psicoactivas, entre ellas al cannabis. En 1915 California se convirtió en el primer Estado que ilegalizó la posesión de cannabis.

1. 4. Éter²⁰

El éter etílico es el líquido transparente, inflamable, de penetrante olor, que se obtiene al calentar a elevadas temperaturas una mezcla de alcohol etílico y ácido sulfúrico. Ha sido utilizado sobre todo como anestésico.

El éter fue descubierto por primera vez por los alquimistas árabes. Alberto Magno y Ramón Llull elaboraron diferentes productos que incorporaban el éter (el etílico fue desarrollado por el mallorquín).

A finales del XVIII los científicos empezaron a investigar modos de suspender la vida durante las operaciones quirúrgicas. Joseph Priestley aisló el óxido nitroso (denominado popularmente gas de la risa) y se empezó a utilizar éste además del éter como anestesia en la cirugía.

En el siglo XIX, el éter fue un embriagante popular en las fiestas estudiantiles. Por los mismos años en que se extendía la moda del consumo de morfina, las clases menos acomodadas, primero (por su bajo precio), y los círculos intelectuales, después (porque no producía hábito), empezaron a consumir éter. Se difundió especialmente en el mundo anglosajón, sobre todo en Irlanda. También en los países del norte, como Noruega, Lituania o Rusia. En algunas fábricas de celuloide de Bélgica, debido a la saturación de éter en ciertos departamentos, las obreras fueron afectadas de delirio ninfómano, teniendo que marchar a sus casas. Los ocultistas utilizaron el éter en sus intentos de alcanzar poderes ocultos. En un

20 La información sobre el éter la he tomado de los libros de Alberto Castoldi, Sadie Plant y de la

experimento mágico diseñado por Aleister Crowley, el éter se inhalaba con el propósito de probar las actitudes visionarias de sus futuros iniciados. Atrajo también de manera especial a las clases médicas, que estaban experimentando con él, y entre los escritores más aficionados al éter encontramos a Guy de Maupassant y a Jean Lorrain (que prefería el éter entre todas las drogas que consumía). A principios del siglo XX el consumo de esta sustancia empezó a disminuir.

1. 5. Coca y cocaína

1. 5. 1. Procedencia y efectos

La planta de coca (*Erythroxylum coca*) es un arbusto originario de América del Sur que crece hasta una altura de aproximadamente un metro. Tiene las flores blancas, el fruto rojo y las hojas verdes. Éstas se cosechan cuatro veces al año. Los indígenas lo consumían tradicionalmente masticando las hojas mezcladas con saliva y una pasta sólida hecha de alcalinos y ceniza, manteniendo el bolo durante largo tiempo entre las muelas y la cara interna de la mejilla, donde se genera el jugo de la coca, que pasa a la sangre. Sus efectos son estimulantes. Se utiliza la coca para suprimir el hambre, para aumentar la resistencia física, alcanzar una sensación de bienestar generalizado y, en los Andes, como ayuda para afrontar las grandes alturas.

La cocaína es uno de los alcaloides más conocidos de la coca. Fue aislada por primera vez en 1860 por el químico alemán Albert Niemann, de la Universidad de Gotinga. Éste observó que tenía sabor amargo y producía un efecto curioso en la lengua, dejándola insensible. Carl Koller descubrió su uso como anestésico local y desde entonces la cocaína se convirtió en una importante droga medicinal.

Los especialistas²¹ (Maier, Porot, etc.) distinguen tres fases de ebriedad de la cocaína: un periodo de euforia activa, en el que se estimulan los centros de placer;

21 Efectos extraídos del libro de A. de Liedekerke, op. cit.

una fase en la que aparecen alucinaciones visuales, auditivas y cutáneas; y un tercer momento de decadencia intelectual absoluta.

1. 5. 2. Historia del uso de la coca y la cocaína hasta principios del siglo XX

Los indígenas americanos cultivaban la planta de coca desde tiempos inmemoriales²². Los Aimaras y los quechuas utilizaban sus hojas con fines ceremoniales, medicinales e incluso recreativos, y para los incas la coca era el enteógeno por excelencia y los lugares donde crecía eran considerados sagrados. En el apogeo de su imperio, el uso de la coca estaba bastante restringida a sacerdotes y miembros de las clases altas. La utilizaban los oradores de la corte para estimular su memoria mientras recitaban relatos orales. El sacrificio de la coca acompañaba a sus ritos. Se ponían hojas en fuegos y el modo en que ardían era interpretado por los adivinos.

Cuando Francisco Pizarro conquistó el imperio de los incas en el siglo XVI, su uso se había generalizado ya a toda la sociedad andina²³. Los conquistadores constataron que los indígenas masticaban las hojas secas de un arbusto. Consumada la conquista, los incas regalaron a los españoles esta planta, cuyo uso se generalizó durante la colonia en el trabajo de las minas, donde los indígenas tenían que cumplir con la mita, jornada de trabajo, y se valían de las hojas de coca para resistir el cansancio, la sed y el hambre. Paralelamente, en algunos de los concilios y leyes que se empezaron a generar tras la conquista, se cuestionó la pertinencia o no del uso de

22 *“Existen evidencias arqueológicas del uso antiguo de la coca. En unas excavaciones de los Andes chilenos se descubrió una momia helada de un muchacho inca, acompañada por diversos artículos, entre los que se encontraba un morral adornado con plumas que contenía hojas de coca. Las cerámicas mochicán de Perú, de aproximadamente el 500 d.C., se decoraban a menudo con motivos que indicaban claramente el uso de la coca. Muchas de estas vasijas muestran a gente con las mejillas hinchadas en la parte en que el bolo de coca se mantiene en la boca”*

23 El Inca Garcilaso de la Vega escribió lo siguiente: “... la yerba llamada coca, que los indios comen, la cual entonces no era tan común como ahora, porque no la comía sino el Inca y sus parientes y algunos curacas (autoridades indígenas), a quienes el rey, por mucho favor y merced, enviaba algunos cestos de ellas por año”. (Montoya, “Coca y cocaína”, en www.sololiteratura.com/mon/montoyacoca.htm).

la coca²⁴.

Los conquistadores introdujeron la planta de la coca en el Viejo Mundo. Paolo Mantegazza escribió en 1859, tras una larga estancia en América del Sur, *De las virtudes higiénicas y médicas de la coca*, un libro en el que decía que el uso de la coca aumentaba la capacidad intelectual, tenía efectos positivos para el corazón y la respiración, provocaba sensación de bienestar y hacía que la vida se volviera más activa e intensa, generando una sensación de felicidad entre sus consumidores. En 1860, Albert Niemann aisló la cocaína y desde entonces su uso se generalizó y empezó a consumirse cocaína como parte de diversos preparados que alcanzaron el mercado internacional. Cigarrillos de cocaína, ungüentos, aerosoles nasales, y bebidas como Kos-Kola, Kola-Ade, Rococola, etc. Angelo Mariani se hizo famoso con la fabricación del Tónico Mariani, lanzado al mercado en 1863, que se fabricaba macerando hojas selectas de coca en el vino. Esta bebida fue recibida con entusiasmo por muchas de las grandes personalidades del momento²⁵.

Otro de los productos a que dio lugar la cocaína fue la Coca-Cola, desarrollada originalmente por el farmacéutico georgiano Styth Pemberton, que quiso liberarse de su adicción a la morfina con ella, en 1886. Esta bebida era una combinación de azúcar, hojas de coca, nuez de cola y varias esencias secretas. A

24 En 1551, el Primer Concilio Provincial, realizado en Lima, se dirigió al rey de España para pedirle que sancionara una cédula real que prohibiera en las Indias españolas la producción, comercialización y consumo de la coca, arguyendo que el arbusto tenía propiedades satánicas; el Segundo Concilio Provincial, en 1567, reafirmó su rechazo al consumo de la hoja de coca; en el título XIV de la Recopilación de las Leyes de Indias se dice: “*Somos informados que de la costumbre que los indios del Perú tienen en el uso de la coca, y su granjería, se siguen grandes inconvenientes, por ser mucha parte de sus idolatrías, ceremonias y hechicerías, y fingen que trayéndola en la boca les da más fuerza, y vigor para el trabajo, que según afirman los experimentados es ilusión y Demonio, y en su beneficio perecen millares de indios, por ser cálida y enferma la parte donde se cría*” (Montoya, op. cit.).

25 Cuenta Rudgley en *Enciclopedia de las sustancias psicoactivas*, op. cit., pp. 104-105, que en la Biblioteca del British Museum existen trece volúmenes con comentarios de ricos y famosos elogiando las virtudes de la bebida. Entre ellos: la reina Victoria, el Rey Alfonso XIII de España, Alberto I, príncipe de Mónaco, Jorge I, rey de Grecia, el sha de Persia, el gran rabino de Francia Zadoc Kahn, el Papa Pío X, León XII, el cardenal Laavigerie, Louis Blériot, primer hombre que voló a través del canal de la Mancha, el doctor Jean Charcot, que dirigió la expedición antártica francesa de 1903, William McKinley, presidente de los Estados Unidos, etc. Rudgley se hace eco también de los escritores aficionados a esta bebida: Alejandro Dumas, Anatole France, Edmond Rostand, Julio Verne, H.G. Wells y Henrik Ibsen.

principios del siglo XX la Coca-Cola dejó de tener cocaína en su composición²⁶.

La mayoría de los estudiosos de las drogas²⁷ sostienen que Robert Louis Stevenson escribió *El extraño caso del Doctor Jekyll y Mister Hyde* en seis días y otras tantas noches en las que estuvo bajo los efectos de la cocaína. Se encerró en su habitación y reapareció con el relato ya terminado.

Sir Arthur Conan Doyle se interesó especialmente por la cocaína y podemos encontrar a Sherlock Holmes inyectándose a menudo morfina o cocaína.

Sigmund Freud fue uno de los pioneros defensores del uso de la sustancia, se enamoró de la droga tras conseguir su primera dosis en los laboratorios Merch y dedicó los años siguientes a investigar sobre los efectos de las drogas y a publicar varios trabajos sobre ello. En su artículo de 1884 “Sobre la coca”, ensalzó la droga como panacea inocua. Prescribió su consumo a su mentor y amigo Ernst von Fleischl, con la esperanza de que mitigara su adicción a la morfina, pero éste murió a causa de una intoxicación. Tras este acontecimiento, la relación de Freud con la droga cambió²⁸.

La cocaína se extendió primero por el mundo anglosajón, luego por Francia. A principios del siglo XX la sustancia empezó a amenazar la supremacía de la morfina, reclutando adeptos entre los morfinómanos. Aunque se utilizó en el tratamiento del alcoholismo y la adicción a los opiáceos, su eficacia cesó cuando se conocieron sus propiedades adictivas. La popularidad de la cocaína decayó en la década de los años treinta, aunque siguió habiendo muchos consumidores en Europa,

26 Dice Sadie Plant al respecto: “*fue precisamente la publicidad la que permitió a la Coca-Cola sobrevivir sin cocaína (...) La bebida se convirtió en una especie de cocaína virtual, una dosis simulada de droga, un paraíso de lo más artificial*” (*Escrito con drogas*, op. cit., p. 95).

27 Rudgley, *Enciclopedia de las sustancias psicoactivas*; Plant, *Escrito con drogas*; Montoya, “Coca y cocaína”.

28 “*En su condición de sustituto para la morfina y la cocaína, de medio sin fármacos para aliviar la tensión y el dolor, el psicoanálisis sustituía una terapia oportuna para toda una cultura que intentaba desengancharse de las adicciones y hábitos del siglo*”. (Plant, *Escrito con drogas*, op. cit., p. 103).

especialmente en Alemania. Posteriormente, hacia la década de los años setenta, el uso de la cocaína volvió a extenderse, esta vez asociada al glamour y la sofisticación.

1. 6. Las drogas del siglo XX: mescalina, hongos, LSD y MDMA

Aunque el objeto de estudio de esta tesis se ciñe a las drogas escritas o consumidas por los escritores modernistas, una breve alusión a las principales sustancias de la segunda mitad del siglo XX puede cerrar con eficacia el panorama histórico del consumo de drogas en la modernidad.

1. 6. 1. Peyote y mescalina

Louis Lewin, farmacólogo berlinés, tuvo conocimiento de la existencia del peyote en un viaje que hizo a México en 1886. Los efectos de este cactus eran conocidos en Europa desde la época de la conquista de México por Hernán Cortés. Hacia 1890, el químico alemán Arthur Heffter aisló varios alcaloides a partir de este cactus, uno de los cuales recibió el nombre de mescalina. Provoca alucinaciones y visiones, hace que todo tiemble en vibraciones intermitentes, produce una experiencia fragmentaria del cuerpo y lleva al consumidor a vivir situaciones

imprevisibles.

El peyote es probablemente de origen azteca y los efectos que produce se refieren sobre todo a la percepción visual (dibujos ornamentales, colores intensos, visiones fantásticas, etc.). Carlos Castaneda, brasileño, escribió varios libros sobre su aprendizaje con el chamán Don Juan, que incluía experiencias con el peyote.

Con mescalina experimentaron algunos de los principales intelectuales de los años centrales del siglo XX: Aldous Huxley²⁹, Henri Michaux³⁰, Timothy Leary, John Alpert, etc. Max Milner³¹ reconoce en las motivaciones de estos autores la búsqueda de conocimiento del espíritu humano, en un intento de traspasar los límites de la modernidad y abrir puertas hacia el absoluto.

Es en este contexto en el que empiezan a surgir nuevas palabras para identificar las sustancias: el término alucinógeno aparece por primera vez en *The Hallucinogenic Drugs* (1953), parece que usado inicialmente por los médicos Humphry Osmond, John Smythies y Abram Hoffer; el término psicodélico (o psiquedélico), “que manifiesta el alma” fue inventado por el médico Humphry Osmond en 1956³²; en 1970 Jünger habló en su obra *Acercamientos* del psiconauta como un navegante del alma; R. Gordon Wasson y sus colaboradores Carl Ruck, Jeremy Bigwood, Danny Staples y Jonathan Ott buscaron un término que definiera mejor que alucinógeno o psicodélico las experiencias con sustancias y propusieron el término enteógeno (“devenir divino por dentro”) en un artículo que se publicó en

29 El escritor inglés (1894-1963) escribió dos de las obras de referencia de la literatura sobre drogas, *Las puertas de la Percepción* y *El Cielo y el Infierno*. Según Ernst Jünger, Huxley habría tomado mescalina en los instantes que precedieron a su muerte (referencia tomada del libro de Milner, *L'imaginaire des drogues de Thomas de Quincey à Henri Michaux*. France, Gallimard, 2000).

30 El autor de origen belga, aunque nacionalizado francés (1899-1984), empezó a experimentar con diversas drogas, entre ellas la mescalina, a partir de 1956, dando preeminencia a la exploración de

31 M. MILNER, *L'imaginaire des drogues de Thomas de Quincey à Henri Michaux*, Paris,

32 En ese año, mientras el científico Osmond y Aldous Huxley buscaban una palabra que definiera sus experiencias con los alucinógenos, el primero hizo una rima con *angelic* (angélico) y acuñó el término de *psicodelic* (psicodélico).

The Journal of Psychedelic Drugs en 1979³³.

1. 6. 2. Hongos

Hay multitud de variedades de hongos alucinógenos, entre los que se encuentran la *Amanita muscaria*, la *Amanita pantherina* y el *psilocibe*. Su uso se extiende a lo largo de toda la historia de la humanidad y sirve de alimento a las mitologías y los imaginarios de las diferentes culturas. El *soma* del *Rig Veda* y el *haoma* del *Avesta* han sido interpretados por diversos autores como *cannabis*, opio, ginseng o como algún tipo de hongo³⁴. Dentro del uso de los hongos por parte de las sociedades tradicionales, es destacable la utilización de la *amanita muscaria* (hongo de sombrero rojo cubierto de puntos blancos, que encontramos en los cuentos de hadas y de gnomos) en los pueblos de Siberia.

En la segunda mitad del siglo XX algunos investigadores se sumergen en la investigación de los hongos y de la psilocibina. Tal es el caso de R. G. Wasson, cuyo interés nació del conocimiento que tenía de los hongos su mujer, de procedencia rusa. Este interés inicial los condujo a la región mexicana de Oaxaca, donde los indios

33 Escribieron: “Nosotros proponemos un término nuevo que sería adecuado para los estados de éxtasis y posesión chamánicos producidos por la ingestión de drogas que modifican la consciencia. En griego, la palabra *entheos* significa literalmente “dios (theos) dentro”, y se utilizaba para describir la condición que seguía cuando uno estaba inspirado y poseído por el dios que había entrado en su cuerpo. Se aplicaba a los ataques proféticos, a la pasión erótica y a la creación artística, así como a aquellos ritos religiosos en los que se experimentaban estados místicos mediante la ingestión de sustancias que eran transubstanciales con la deidad. En combinación con la raíz griega *gen-*, que denota la acción de “devenir”, esta palabra da como resultado el término que estamos proponiendo: enteógeno. Nuestra palabra se acomoda con facilidad a la lengua y parece muy natural en inglés. Podemos hablar de enteógenos o en forma adjetiva de plantas o sustancias enteógenas o enteogénicas. En un sentido estricto, sólo las drogas que producen visiones que pueda demostrarse que se han utilizado en ritos chamánicos o religiosos pueden recibir la denominación de enteógenos pero, en un sentido más amplio, el término puede también aplicarse a otras drogas, ya sean naturales o artificiales, que produzcan una modificación de consciencia semejante a la documentada en la ingestión ritual o tradicional de enteógenos” (citado por Rudgley, *Enciclopedia de las sustancias psicoactivas*, op. cit., pp. 134-135).

34 Robert Gordon Wasson (1898-1986) fue, junto a su mujer Valentina Pavlovna, el padre de la etnomicología (ciencia que estudia los hongos en relación a la cultura humana). Es autor, entre otros libros, de *Soma. The divine mushroom of immortality* (1968), donde identifica el soma hindú con el hongo *amanita muscaria*.

consumían, según Bernardino de Sahagún, un hongo sagrado llamado teonanacatl, “carne de los dioses”.

En general, los efectos del hongo son, entre otros, el cambio de percepción del tamaño de los objetos, alucinaciones auditivas y visuales e incluso (y esto se da especialmente en el ámbito chamánico) visión de acontecimientos que están ocurriendo en lugares lejanos o entrada en contacto con fuerzas espirituales.

1. 6. 3. LSD

La LSD (dietilamida de ácido lisérgico) fue descubierta en 1938 por el químico suizo Albert Hoffman³⁵, que trabajaba para los laboratorios Sandoz en Basilea, a partir del cornezuelo de centeno. La denominó LSD-25, el vigésimoquinto compuesto de una serie de ácidos lisérgicos. Cinco años después, un presentimiento le hizo reparar en la fórmula. Un día, de manera accidental, quizá absorbiendo la sustancia cutáneamente, Hoffman tuvo una extraña sensación de ebriedad, y a partir de ahí empezó a investigar las propiedades alucinógenas de la LSD-25.

La LSD tiene efectos alucinógenos, provoca visiones y estados alterados de conciencia. En la época de la Guerra Fría, la CIA y el ejército de Estados Unidos investigaron secretamente algunas de las principales sustancias psicoactivas, entre ellas la LSD, para probar sus efectos y su posible uso en el campo militar y en interrogatorios. Fue también asumida como una de las sustancias principales del movimiento *hippie* y de la Generación *Beat*³⁶. Ha sido utilizada como parte de experiencias lúdicas y también como instrumento de exploración de las interioridades de la psique. Timothy Leary³⁷, que empezó a experimentar con ésta y otras sustancias cuando era profesor de psicología en la Universidad de Harvard, fue

35 1906-2008. Escribió, entre otras obras, *El camino a Eleusis. Una solución al enigma de los misterios* (1978), en el que hablaba del cornezuelo de centeno como la sustancia que utilizaban los griegos en los ritos eleusinos, y *Mi hijo problemático* (1981), sobre la historia de la LSD.

36 William Burroughs, Jack Kerouac, Allen Ginsberg, etc.

37 1920-1996. Escribió, entre otras obras, *La experiencia psicodélica. Ensayo sobre el Libro Tibetano de los Muertos* (1964).

uno de los mayores alentadores de su difusión. Creía que la LSD y los alucinógenos de la misma familia constituían el núcleo de la religión del siglo XXI. Hablaba y escribía con un tono profético.

1. 6. 4. MDMA

El MDMA o éxtasis es una molécula del grupo de las fenetilaminas, emparentada estructuralmente con la mescalina, y en efectos con el MDA, que fue un compuesto precursor. El MDMA, o éxtasis, fue producido por primera vez por la compañía farmacéutica Merck en Alemania, en 1912. Se vendía, al parecer, como píldora adelgazante. Pero no será hasta las investigaciones del químico Alexander Shulgin, nacido en Estados Unidos en 1925, a mediados de los años sesenta, cuando el uso empieza a generalizarse. En la década de los setenta algunos psicoterapeutas probaron la sustancia y empezaron a dársela a sus pacientes. También se generalizó, especialmente en Gran Bretaña y Estados Unidos, el uso del éxtasis en locales nocturnos. Generalmente se ingiere oralmente, en forma de pastilla y a veces en forma de polvo. Sus efectos fundamentales son estimulantes y relajantes. Produce sentimientos de empatía y sociabilidad, aumenta las sensaciones corporales, rompe las inhibiciones y a veces provoca paranoia.

CAPÍTULO 2. TEORÍAS Y METODOLOGÍAS DEL IMAGINARIO

2. 1. Introducción

Nos acercamos ahora a otro de los elementos fundamentales en torno a los que gira la presente tesis doctoral: el imaginario.

Las teorías del imaginario son poco conocidas en el ámbito académico español, donde suele ser considerado un concepto vago en que caben interpretaciones muy dispares y poco precisas.

Sin embargo, no sólo esto no es así, sino que, además, el imaginario constituye a nuestro juicio uno de los campos de estudio más apasionantes y fértiles a la hora de abordar el estudio de un autor, una época o un movimiento literario. El origen del concepto es reciente (se incorpora al ámbito académico en la segunda mitad del siglo XX), y su cuna y lugar principal de desarrollo es Francia. Los autores que se han acercado a él lo han hecho desde perspectivas académicas muy distintas (filosofía, historia, psicología, filología, antropología, ciencias de las religiones, etc.) y otros términos, como *imaginale* o visiones del mundo, comparten en ocasiones su espacio³⁸.

A medio camino entre el estudio literario o artístico y el histórico o biográfico, el interés por el imaginario supone una conexión viva entre el lector, observador o crítico, y el escritor o artista, un diálogo complejo, abierto y a la vez completo por la interdisciplinariedad que supone; reconoce la actualidad de la antigüedad y se centra, por tanto, en lo relacional (¿qué tienen que enseñarnos los escritores de una época concreta?). Permite, en definitiva, una visión unitaria (y no dualista) del ser humano y, por tanto, del artista, que forma parte de un sistema que a la vez somos nosotros, o de un espejo en el que nos reflejamos.

38 A la hora de traducir la palabra y el concepto a otras lenguas y culturas no siempre se encuentran equivalentes precisos. En inglés el término *imaginaire* carece hasta la fecha de una traducción adecuada, en italiano la palabra *immaginario* suele referirse a un conjunto de imágenes o a cualquier producto de la imaginación, y en español, al traducir el término francés, a veces leemos “lo imaginario” y en otras ocasiones “el imaginario”.

Para aclarar la noción y establecer una base sólida en torno a la que escribir este trabajo, nos parece necesario e interesante abordar primero una introducción a las teorías del imaginario. En ella, exploraremos sus orígenes (de la marginación de la imaginación al campo de las artes hacia su reinserción en el ámbito científico, y de ahí al nacimiento de estas teorías), repasaremos las ideas de sus principales autores, propondremos una noción de imaginario en la que todos ellos converjan y que sirva de base a la elaboración de este trabajo, y veremos, finalmente, el imaginario que todos ellos comparten.

2. 2. Génesis de las teorías del imaginario

Toda teoría surge como tentativa de responder a una inquietud que sacude el presente del pensador. En el origen de las teorías del imaginario hallamos un intento por parte de unos cuantos individuos que acabaron constituyendo una colectividad (el llamado Círculo de Eranos) por, en medio del conflictivo siglo XX³⁹, explorar la unidad que hay más allá de la dualidad, las coincidencias que destilan los opuestos y lo común entre los antagonismos, en un anhelo de plantear alternativas teóricas y académicas al racionalismo moderno, preguntándose qué podía aportar Oriente a Occidente y qué tenía que enseñarle el pasado a la soberbia Modernidad.

Estos pensadores, procedentes de distintos países y diferentes disciplinas, se dieron cuenta de que la imaginación había quedado desplazada por el racionalismo moderno al ámbito de la creación artística, siendo asociada entonces a lo irreal o lo fantasioso, y quisieron recuperarla para el ámbito científico y reivindicarla como facultad de aprehender lo real. La imaginación no sólo no se oponía a la razón, sino que también podía acercar al imaginante a conocimientos verdaderos⁴⁰.

39 Las reuniones en el suizo lago Maggiore comenzaron a celebrarse, en torno a la figura de Carl Gustav Jung, en el año 1933.

40 La mayor parte de los autores que han trabajado sobre el imaginario insisten en uso peyorativo que la ciencia moderna ha hecho de la imaginación. Blanca Solares, en “Aproximaciones a la noción de imaginario”, en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 198, 2006, p. 130, señala:

Algunos de los autores han rastreado en la historia occidental la evolución de la consideración que tuvo la imaginación. Así, Ioan P. Culianu⁴¹ vio la censura que la Reforma protestante y la Contrarreforma católica realizaron sobre el imaginario renacentista como origen de la ciencia moderna. En el Renacimiento, la astrología ocupaba el centro del saber, pero la ciencia moderna habría renunciado a las grandes cuestiones para construir simplemente razonamientos inductivos. La censura de lo fantástico trazó la frontera limítrofe del Renacimiento, según él.

El antropólogo Gilbert Durand⁴², del que hablaremos en las páginas que siguen, ha trazado la historia de la paradoja de lo imaginario en la historia occidental como una tensión permanente entre dos tendencias, la iconoclasta y la iconódula. La iconoclastia se forjaría en el método de verdad que aportó Sócrates y en la lógica aristotélica, que distinguía entre lo absolutamente verdadero y lo absolutamente falso. Reaparecería en Bizancio en los siglos VIII y IX, encontraría en la escolástica medieval y en el pensamiento de Averroes su continuidad, y serviría de base de la física moderna, con las afirmaciones de Galileo y Descartes de que sólo la razón es vía de acceso a la verdad. Hume y Newton, ya en el siglo XVIII, consumirían el triunfo de la iconoclastia al limitar el hecho a un derivado de la percepción o a un acontecimiento. Lo imaginario quedaría así asociado a lo fantasmagórico, a lo ficticio o al sueño.

Durand repasa paralelamente (para que podamos ver su condición paradójica) la historia de la iconodulia en Occidente, que se remontaría al uso filosófico que hizo

“En su uso común, el imaginario suele asociarse de manera banal con la “ficción”, el “recuerdo”, la “ensoñación”, la “creencia”, el “sueño”, el “mito”, el “cuento”, lo “simbólico” en el sentido de lo irreal, etcétera, términos éstos que se utilizan arbitrariamente para identificarlo y calificarlo de una manera peyorativa con respecto a las facultades y productos “superiores” de la razón.

Pero, por otro lado, desde una perspectiva más académica, se le suele asociar también con nociones “precientíficas” tales como la ciencia-ficción, las “creencias religiosas”, las producciones artísticas en general, la novela, la realidad cibernética, entre otras. De la misma manera, se le asocia con mentalidades, ficciones políticas, estereotipos o prejuicios sociales, derivando todo ello en lo “subjetivo”, lo “falso” y lo “fantasioso””.

41 Culianu, *Eros y magia en el Renacimiento*. 1484, Madrid, Siruela, 1999.

42 Durand escribe sobre este asunto en su obra *Lo imaginario*, Barcelona, Ediciones del Bronce, 2000.

Platón de los mitos. A la vez que se desarrollaba la querella iconoclasta en Bizancio en el siglo VIII, los iconóculos recurrían para defenderse al pensamiento de San Juan Damasceno. San Francisco de Asís y San Buenaventura acompañaron a la iconodulia medieval, el Barroco exaltó la imagen y el Romanticismo se enfrentó al racionalismo exaltando la estética, el sentimiento y la imaginación, lo que se prolongó en los poetas simbolistas y decadentes de finales del XIX y en las vanguardias del siglo XX, sobre todo en el surrealismo.

Durand hace desembocar la paradoja: la ciencia moderna que surgió de la censura de lo imaginario acaba conduciendo a la era de lo audiovisual. Y nos muestra así cómo no es posible censurar ningún aspecto de lo real. Al hacerlo con la imaginación, ésta regresó por otra vía; se abrió camino.

Si seguimos este hilo argumentativo, podemos preguntarnos, a continuación, cómo pudo empezar a incorporarse la imaginación (y con ella, cómo se fueron gestando las teorías del imaginario) al ámbito académico en la modernidad. Para ello, hemos de adentrarnos en el territorio de la literatura y las artes. Cada época tiene carácter sistémico y cada una de las piezas que componen lo real ocupa su lugar. Como la imaginación fue desterrada de la labor científica racionalista, se refugió casi completamente en la actividad creativa. Y allí no sólo fue preservada, sino que se la condujo a sus máximas cotas de libertad y expresión. En varias de sus obras, Octavio Paz⁴³ señaló la nueva condición de la poesía en la modernidad. Con la fragmentación de los diferentes ámbitos de la cultura y la desacralización de Occidente en favor del racionalismo, la poesía se volvió independiente. El poeta, antes intermediario entre los hombres y los dioses, dejó de tener utilidad social, y la creación artística se convirtió en sustituta de la religión. Los artistas se situaron al margen del sistema, pero hicieron de la marginalidad su fuerza y se refugiaron en sus mundos interiores, sintiéndose entonces visionarios, profetas de la búsqueda interior, mártires de la modernidad, los únicos capaces de desentrañar el sentido oculto de las cosas. La

43 De este tema habla, en particular, en algunos de sus ensayos de *Corriente Alterna*, México, Siglo Veintiuno, 1990, y en *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral, 1993.

imaginación se volvió su derecho casi exclusivo, y la libertad creativa la llevó al máximo de su desarrollo. El poeta dejó de ser un intermediario entre los hombres y los dioses, y su imaginación, aunque degradada por los científicos al nivel de lo fantasioso o lo irreal, adquirió más libertad que nunca. Para Coleridge o para Novalis sólo la imaginación creadora podía abrir las puertas de la trascendencia. Rubén Darío también lo sintió así⁴⁴, y en el siglo XX el relevo lo tomaron las Vanguardias, ocupadas en independizar el acto creativo, y en particular el surrealismo, centrado en lo onírico, lo psicoanalítico y la creación automática hasta tal punto de hacer coincidir en un mismo lugar imágenes lo más alejadas posibles. Al relacionarlas y hermanarlas arbitrariamente, acabaron por convertir en real (artísticamente real) lo más inverosímil.

Para que lo imaginario se incorporara al ámbito académico, fueron necesarios otros pasos. La conciencia científica tuvo que retomar la posibilidad de que la imaginación fuera mediadora entre el hombre y el mundo y capaz de generar conocimientos verdaderos. De ese modo, cuando los teóricos del imaginario buscan a los padres de sus teorías, se encuentran con los filósofos antiguos (en especial Platón y los neoplatónicos) y con los pensadores del Renacimiento (florece los estudios sobre Paracelso o Ficino), pero también con las aportaciones teóricas de muchas disciplinas modernas: la fenomenología, que restauró la primacía de lo sensible a través de la percepción (Husserl habló de la imaginación como facultad capaz de captar la esencia de las cosas); el neokantismo de Ernst Cassirer y Martin Heidegger, para quienes la imaginación trascendental permitía la captación del sentido simbólico de la existencia; la hermenéutica, que le reconoció a la imagen la capacidad de expresar el sentido mejor que el concepto; o la Escuela de Frankfurt, cuyos autores se refirieron una y otra vez a los mitos y las utopías que sustentaban los procesos socio-políticos de la modernidad.

En *Lo imaginario*, Durand les suma a todas estas teorías los avances de la reflexología, la anatómico-fisiología, la sociología, la biología, la matemática y la

⁴⁴ En *Autobiografía. Oro de Mallorca*, Madrid, Mondadori, 1990, p. 115, Rubén Darío escribió: “Dios está en el Arte, más que en toda ciencia y conocimiento”.

física. Las distintas ciencias, humanas o físicas, habrían llegado a la conclusión, en el siglo XX, y a través de distintas vías, de que lo real está (realmente) velado⁴⁵.

Nos encontramos, por tanto, ante la insuficiencia explicativa de los modelos existentes para la ciencia, y la imaginación es recuperada para posibilitar la emergencia de modelos nuevos.

A los avances de todas estas disciplinas habría que sumarle el papel que en el origen de las teorías del imaginario tiene el desarrollo del psicoanálisis. Los años finales del siglo XIX y los iniciales del siglo XX coincidirán con el descubrimiento del inconsciente por parte de Sigmund Freud, quien recuperó las operaciones de la imaginación, en particular los sueños, como reveladoras del misterio del estado de la psique. Las imágenes, según él, llegaban a la conciencia procedentes del inconsciente y nos hablaban, en sentido simbólico, de pulsiones sexuales censuradas. Carl-Gustav Jung amplió y matizó algunas de las teorías de Freud. Las imágenes producidas por el inconsciente podían ser indicio de la buena salud del paciente, no se debían nunca a una sola libido. Jung aportó también la noción de inconsciente colectivo y acuñó el término de arquetipo, núcleo de concentración místico-simbólica, arcaico, innato y heredado. Las imágenes tenían un contenido simbólico significativo para la vida y el método para desentrañarlo debía ser simbólico e indirecto, no lógico.

En torno a Carl-Gustav Jung surgió en 1933 el Círculo de Eranos, una agrupación cultural de carácter interdisciplinar que se reunía anualmente, durante el

⁴⁵ Encontramos un ejemplo claro de estas ideas en la obra del físico austriaco Fritjof Capra. En *El tao de la física*, Madrid, Luis Cárcamo, 1987, pone a dialogar los descubrimientos científicos del siglo XX con las filosofías orientales antiguas y llega a la conclusión de que la teoría cuántica y la teoría de la relatividad, las dos bases de la física moderna, han demostrado que la realidad trasciende la lógica clásica y que no podemos hablar de ella en el idioma corriente. Aclara aún más este agotamiento del lenguaje científico de la modernidad, que también subrayarán los teóricos del imaginario, en *El punto crucial*, Barcelona, Integral, 1985, donde, a través de la observación de los movimientos científicos de los años 60 y 70, postula la necesidad de un nuevo paradigma, una nueva visión de la realidad, lo que, traducido a las teorías del imaginario, parecía anticipar la emergencia de un imaginario nuevo. Dice así:

“Los nuevos conceptos de la física han ocasionado un profundo cambio en nuestra visión del mundo, determinando el paso de una concepción mecanicista cartesiana y newtoniana a una visión holística y ecológica que, en mi opinión, es muy parecida a las concepciones de los místicos de todas las épocas y de todas las tradiciones” (El punto crucial, Barcelona, Integral, 1985, p. 17).

verano, en un centro a orillas del Lago Maggiore en Ascona (Suiza), para explorar los vínculos entre Oriente y Occidente, lo racional y lo irracional, la historia positiva y los mitos, la religión y la ciencia, y para buscar sentidos, reconciliar opuestos y desentrañar la configuración simbólica de lo real. La palabra *eranos* significaba en griego comida de fraternidad. Las reuniones se prolongaron hasta 1988⁴⁶, y tomaron los conceptos de *Unus Mundus* y de *complexio oppositorum* de Jung para tender un puente entre los términos opuestos y buscar el tercero implicado que permitiría poner paz en el conflictivo dualismo occidental, señalar la concordancia de los contrarios, o *coincidentia oppositorum*, y proyectarla hacia un imaginario simbólico que formara una red trascendente con el símbolo como mediador⁴⁷. Carl-Gustav Jung, Rudolf Otto, Mircea Eliade, Joseph Campbell, Karl Kerényi, Herbert Read, Henry Corbin, Gershom Scholem, Erich Neumann, James Hillman y Joël Thomas fueron algunos de sus participantes.

En el contexto descrito surgen las teorías del imaginario, que se desarrollarán a lo largo de la segunda mitad del siglo XX⁴⁸. En las páginas que siguen vamos a introducir las ideas y las aportaciones fundamentales de sus principales autores, para comprobar la diversidad de sus trabajos y poder, desde un acercamiento concreto a cada uno de ellos, establecer el campo teórico o imaginario que los une y tejer una teoría y una metodología propias que sirvan de base a la presente tesis.

2. 3. Los teóricos y sus teorías

46 Esta fecha de 1988 corresponde al final de la etapa más floreciente de desarrollo del Círculo de Eranos. Con posterioridad, siguieron celebrándose reuniones en un nuevo centro también cercano al Lago Maggiore, donde siguen desarrollándose hoy actividades culturales.

47 El filósofo español Andrés Ortiz-Osés desentraña la cosmovisión del Círculo de Eranos en su libro *Visiones del mundo. Interpretaciones del sentido*, Bilbao, Universidad de Deusto, 1995, p. 23ss. El profesor de Deusto ha sido el encargado de preparar, para Ediciones Anthropos, la traducción al español de las conferencias celebradas en Eranos.

48 Jean-Jacques Wunenburger ha señalado el periodo de los cincuenta años que van de 1940 a 1990 como el de mayor desarrollo de estas teorías en su obra *L'imaginaire*, París, Presses Universitaires de France, 2003.

2. 3. 1. Gaston Bachelard

Gaston Bachelard (1884-1962) encarnó en su vida la unión de los contrarios por su doble vocación de científico y hombre de letras. Fue el padre de los trabajos sobre el imaginario⁴⁹. En sus obras resaltó la función de la imaginación como deformadora de las imágenes y su carácter dinámico y esencialmente abierto⁵⁰. Para él, el vocablo que corresponde a imaginación no es imagen, sino imaginario, algo así como la aureola imaginaria de una imagen. Lo imaginario representaría la experiencia de la apertura en el psiquismo⁵¹. Bachelard destacó cómo podían las imágenes renovar el corazón y el alma y subrayó la posibilidad de, imaginando, provocar un viaje iniciático. En la imaginación, decía, a toda inmanencia se le une siempre una trascendencia.

Bachelard tomó de los cuatro elementos de la filosofía presocrática sus hormonas de la imaginación: fuego, tierra, aire, agua, principios sobre los que se sustentaban todas las imaginaciones posibles.

2. 3. 2. Gilbert Durand

El antropólogo francés Gilbert Durand (1921) reconoció en Gaston Bachelard a uno de sus maestros. Es éste quizá el pensador que ha realizado los mayores esfuerzos para formar una teoría homogénea sobre el imaginario. Publicó su tesis doctoral *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general*⁵² en 1960. En sus primeras páginas señalaba que el cielo epistemológico y filosófico del siglo XX apuntaba hacia el imaginario. La física cuántica había llegado

49 Como epistemólogo, comenzó en *La formación del espíritu científico* (1938) aplicando el psicoanálisis al conocimiento objetivo para purificarlo y se desplazó posteriormente al campo de la crítica literaria en obras como *Psicoanálisis del fuego* (1938), *El agua y los sueños* (1942), *El aire y los sueños* (1943), *La tierra y los ensueños de la voluntad* (1948) o *La poética del espacio* (1957).

50 Según Jacques Ehrmann, “his primary concern was to reach, through and in literary creation, the very structure of imagination, and give to l’imaginaire the priority it ought to have in the appraisal of any work of art”, en “Introduction to Gaston Bachelard”, *MLN*, vol. 81, nº 5, General Issue, Dec. 1966, p. 578.

51 Dice Bachelard: “*Gracias a lo imaginario, la imaginación es esencialmente abierta, evasiva*” (*El aire y los sueños*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 9).

52 Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2004.

a la conclusión de que lo real estaba velado y ahora parecía como si la teoría newtoniana se volviera causa de sí misma. En esta obra definió el imaginario como “*el conjunto de imágenes y las relaciones de imágenes que constituyen el capital pensante del homo sapiens*”⁵³, y precisó un poco más su definición en su obra traducida al español como *Lo imaginario* (1994), donde apuntó que estas imágenes y relaciones de imágenes están organizadas por una narración mítica y que sirven para interpretar simbólicamente y así afrontar la vida a individuos, sociedades y a la humanidad entera⁵⁴.

En su primera obra, Gilbert Durand buscaba rescatar a la imagen y discernir sus motivaciones antropológicas. Se valió de los estudios de Betcherev sobre reflexología⁵⁵ para hablar de los dos regímenes de la imagen: diurno, que incluiría la dominante de posición, la de verticalidad; y nocturno, conformado por la dominante de nutrición, de succión labial y el reflejo sexual del adulto.

El régimen diurno de la imagen estaría representado por las estructuras esquizoformas del imaginario, las que se refieren a la separación, lo ascensional, la luz, la espada, en definitiva, la antítesis entre el yo y el mundo. El régimen nocturno incluiría las estructuras místicas del imaginario, todas aquéllas que reflejan una voluntad de unión. Una tercera clase de estructura sería la dramática, la representada por el paso del tiempo, la de la secuenciación de las imágenes en un relato.

Al final de su primera obra, Durand apuntó algunos elementos para una fantástica trascendental. La propia historia sería, para él, dominio de lo imaginario⁵⁶,

53 Ídem, p. 21.

54 Dice Gilbert Durand:

“*Lo imaginario representa (...) el conjunto de imágenes mentales y visuales, organizadas entre ellas por la narración mítica (el sermo mythicus), por la cual un individuo, una sociedad, de hecho la humanidad entera, organiza y expresa simbólicamente sus valores existenciales y su interpretación del mundo frente a los desafíos impuestos por el tiempo y la muerte*” (Durand, op. cit., p. 10).

55 Betcherev descubrió dos dominantes reflexológicas en el recién nacido, la de posición y la de nutrición, que se sumarían a una dominante adquirida por el adulto, la sexual.

56 “*Es realmente el imaginario lo que aparece como recurso supremo de la conciencia, como el corazón viviente del alma cuyas diástoles y sistoles conforman la autenticidad del cogito*” (Durand, op. cit., p. 436).

idea que desarrollará en trabajos posteriores.

El antropólogo francés ha realizado una labor intensísima de difusión y promoción de los estudios sobre el imaginario, a través de la Universidad de Grenoble y el Centre de Recherches sur l'imaginaire, que él mismo fundó en 1966, y el G.RE.CO 56, un grupo que reagrupa 43 centros en el mundo especializados en estos estudios.

Otra de sus aportaciones destacadas es la de promocionar los estudios de mitocrítica (imaginario de un solo autor, que iría más allá de la psicocrítica) y los de mitoanálisis (imaginario de una época o de un grupo dentro de una sociedad o de un lugar determinado). Ha dedicado a este tema un conjunto de ensayos reagrupados bajo el título *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*⁵⁷. En este libro, Durand señala la continuidad entre las antiguas mitologías y los relatos culturales modernos, y afirma que hay más realidad en los mitos que en los acontecimientos históricos⁵⁸. La mitocrítica, como prolongación de las nuevas críticas literarias (y sumando el esfuerzo de todas ellas), tiene como objetivo desentrañar los mitos que subyacen en las obras de un único autor, y cómo su imaginario se nutre de los grandes relatos que sirven de referencia y espejo a los seres humanos de todas las épocas⁵⁹. El mitoanálisis sería un poco más ambicioso, iría del autor individual a los mitos dominantes en un grupo humano determinado⁶⁰.

57 Barcelona, Anthropos, 1993.

58 Escribe Durand:

“Hay más en el sueño o en el deseo mítico que en el acontecimiento histórico que a menudo lo hace raelidad, porque los comportamientos concretos de los hombres, y precisamente el comportamiento histórico, repiten tímidamente, y con mayor o menor acierto, los decorados y las situaciones dramáticas de los grandes mitos (...).”

Pienso que toda obra humana, desde la más humilde hasta la Gran Obra, ofrece a la lectura del creador, en primer lugar, y luego a la del intérprete o del aficionado, vivos y entrañables rostros en los que cada uno puede reconocer como en un espejo sus propios deseos y sus propios temores, pero en el que, sobre todo, estos rostros y sus contemplación hacen surgir en el horizonte de la comprensión aquellas grandes imágenes inmemoriales que no son otra cosa que las que nos van repitiendo eternamente los relatos y las figuras míticas” (Durand, op. cit., pp 11-13).

59 *“Podría decir, llamando míticas a estas altas construcciones del imaginario, que es la mitología la que resulta ser el perfeccionamiento ejemplar del génesis del símbolo”* (idem, p. 26).

60 Escribe Durand, casi al final de la obra:

“La mitocrítica evidencia, en un autor, en la obra de una época y de un entorno determinados, los mitos directores y sus transformaciones significativas.”

Gilbert Durand ha sido también el encargado de sistematizar las ciencias del imaginario, de estructurarlas y buscarles una nueva lógica y un método. Frente a la distinción entre sujeto y objeto, tan prodigada en el Occidente moderno, el estudio del imaginario le permite al francés intuir una nueva vía que no los oponga, sino que incluya a ambos. La clave ya no está en la extensión del objeto, que se centraría en las identidades y los sujetos, sino en su comprensión, centrada en las cualidades, los atributos. La lógica del mito no es la aristotélica, dice Durand. En las mitologías el nombre propio sólo es un atributo sustantivado. En *Lo imaginario*, señala la necesidad que tiene cada término antagónico del otro para existir. Debe permitirse a A y a no-A participar en B, cuya misión sería trazar un puente, una cualidad que pertenezca a ambos. El procedimiento del mito es el de identificar las relaciones simbólicas que lo constituyen: cada parte entraña la totalidad del objeto.

Para mostrar la complementariedad en la formación del imaginario, Durand formula la Ley del trayecto antropológico. Ésta se refiere a los distintos niveles en que se forma un símbolo. Éste requiere, para nacer, participar tanto de las representaciones de la especie humana, lo que nos permitiría estudiarlo desde la antropología, como de las que tienen un lugar y un tiempo concretos, o se refieren a un solo sujeto⁶¹.

Al hablarnos de la dinámica de lo imaginario, Durand acuña un nuevo concepto, el de cuenca semántica, valiéndose de la metáfora de la cuenca fluvial que utilizan los embriólogos. Con ella, pretende dar una medida de duración de los imaginarios en su recorrido histórico, que incluya los avances científicos, el análisis de una era y su imaginario, y proponer una medida que justifique el cambio. Habla

Permite mostrar cómo un rasgo de carácter personal del autor contribuye a la transformación de la mitología dominante, o, al contrario, acentúa uno u otro mito director dominante. Tiende a extrapolar el texto o el documento estudiado, a abarcar, más allá de la obra, la situación biográfica del autor, pero también a alcanzar las preocupaciones socio o histórico-culturales. La mitocrítica reclama, pues, un mitoanálisis que sea a un momento cultural y a un conjunto social determinado lo que el psicoanálisis es a la psique individual” (idem, p. 347).

61 Escribe Durand en *Lo imaginario*: “El trayecto antropológico es la afirmación, para que un simbolismo pueda emerger, de que debe participar indisolublemente -en una especie de vaivén continuo- en las raíces innatas en las representaciones del sapiens, y, en el otro extremo, en las intimaciones variadas del medio cósmico y social” (p. 109).

de varias fases: chorreo, que manifiesta las pequeñas corrientes que dan testimonio del desgaste de un imaginario establecido (en el siglo XII, cuando se agota el mundo rural de los cistercienses, hormiguean otras corrientes religiosas, como los fraticelos y los cátaros, y filosóficas); reparto de aguas, que supone la unificación de varias de esas fluctuaciones para hacer surgir una oposición más o menos fuerte al imaginario establecido (los discípulos de Francisco de Asís, por ejemplo, se afirman como fraternidad, no como orden); confluencias, o afluentes, circunstancias políticas y sociales que vienen a favorecer a esas oposiciones (el movimiento de Francisco de Asís puede ser más que una secta gracias a los objetivos políticos y eclesiásticos del Papa Inocencio III); el nombre del río, que indica el personaje real o ficticio que viene a tipificar la cuenca semántica entera (Francisco de Asís); acondicionamiento de las orillas, la consolidación teórica de los flujos imaginarios a través de segundos fundadores (el papel de San Buenaventura); y los deltas y meandros, cuando la corriente mitogénica, inventora de los mitos, llega a una saturación que permite la entrada de nuevas sensibilidades (los franciscanos empiezan a desmoronarse en el Quattrocento, según Durand).

Las cuencas semánticas articulan lo propio del hombre, lo imaginario, referido aquí a la re-presentación, la facultad de simbolización de todos los miedos, las esperanzas y los frutos culturales de una sociedad, que emana de manera continua a lo largo de la historia. La duración de una cuenca semántica es de entre 150 y 180 años.

En *La imaginación simbólica*⁶², Durand habla del símbolo como un signo que remite a algo inaccesible e invisible. Le corresponde un sentido concreto, propio, y otro alusivo o figurado. A la vez vela y revela. El símbolo es el encargado de establecer el equilibrio entre lo decible y lo indecible, y desemboca siempre en una teofanía⁶³. Para él, las teorías del imaginario enlazan siempre con las ciencias de las

62 Buenos Aires, Amorrortu editores, 1971.

63 Escribe Durand:

“Después de haber instaurado la vida frente a la muerte, y frente al desorden psicosocial el buen sentido del equilibrio; después de haber comprobado la gran universalidad de los mitos y los poemas, e instaurado al hombre en cuanto homo symbolicus, el símbolo, frente a la entropía positiva del universo, erige finalmente el

religiones, y la ciencia necesita conciencia o afirmación mítica de una Esperanza, sin la cual estaríamos abocados a la decadencia definitiva de nuestra civilización.

2. 3. 3. Henry Corbin

El filósofo, islamólogo e iranólogo Henry Corbin (1903-1978) desarrolló una teoría particular dentro del amplio abanico del imaginario. En una conversación radiofónica⁶⁴ se reconoció a sí mismo como buscador y amante de la sabiduría. Fue el primer traductor francés de Heidegger y el contacto con la obra del filósofo alemán le abrió una puerta hacia la mística iraní, casi desconocida en Europa. Fue a través de su labor de traducción de los textos místicos persas como sintió la necesidad de introducir en Occidente lo que Occidente había perdido, el *mundus imaginalis*, un mundo intermedio entre el aprehensible por la pura percepción intelectual y el universo perceptible por los sentidos. Este tercer mundo es el de las Ideas-Imágenes, las Figuras-arquetipos, los cuerpos sutiles, la materia inmaterial, en el que lo espiritual se vuelve cuerpo y el cuerpo se torna espiritual⁶⁵.

dominio del valor supremo y equilibra el universo que transcurre con un Ser que no transcurre, al cual pertenece la Infancia eterna, la eterna aurora, y desemboca entonces en una teofanía” (op. cit., p. 125).

64 “De Heidegger a Sohrevardi. Conversación con Philippe Nemo”, 1976, en <http://homepage.mac.com/eeskenazi/corbin4.html>.

65 Escribe Corbin, en *La imaginación creadora en el sufismo de Ibn'Arabi*, Barcelona, Destino, 1993:

“Para ellos (los espirituales) existe, objetiva y realmente, un triple mundo: entre el universo aprehensible por la pura percepción intelectual (el universo de las Inteligencias querubínicas) y el universo perceptible por los sentidos, existe un mundo intermedio, el de las Ideas-Imágenes, las Figuras-arquetipos, los cuerpos sutiles, la materia inmaterial; mundo tan real y objetivo, consistente y subsistente, como el mundo inteligible y sensible, universo intermedio en el que lo espiritual toma cuerpo y el cuerpo se torna espiritual, constituido por una materia real y dotado de una extensión real, aunque en estado sutil e inmaterial respecto a la materia sensible y corruptible. El órgano de este universo es precisamente la Imaginación activa; es ése el lugar de las visiones teofánicas, el escenario en el que ocurren en su verdadera realidad los acontecimientos visionarios y las historias simbólicas” (p. 14).

Y, en *Cuerpo espiritual y Tierra celeste*, Madrid, Siruela, 2006, profundiza un poco más en la idea de *mundus imaginalis*:

“Es un mundo externo, que no es el mundo físico, un mundo que nos enseña que se puede salir del espacio sensible sin salir sin embargo de sus límites, y que hay que salir del tiempo homogéneo de la cronología para entrar en el tiempo cualitativo que es la historia del alma. Es también el mundo en el que se percibe el sentido espiritual de los textos y de los seres, es decir, su dimensión suprasensible, ese sentido que nos aparece con frecuencia como una extrapolación arbitraria, porque lo confundimos con la alegoría” (p. 16).

Para Corbin, la pérdida de este mundo en el Occidente moderno constituye el drama fundamental de nuestro tiempo, y está en la base del conflicto existente entre la teología y la filosofía, entre la ley y el saber, el símbolo y la historia. Su labor de traducción de la mística persa no fue sino un intento de atraer conceptos de Oriente a Occidente para provocar una apertura del imaginario occidental.

Sin embargo, Corbin no quiso utilizar la palabra imaginario, que para él era demasiado ambigua, y fraguó la noción de imaginal. Lo imaginario puede ser inofensivo, lo imaginal nunca lo es. Como Paracelso, reconoció la distinción entre *imaginatio vera* y *Phantasey*. La imaginación es un Ángel en potencia o un Demonio en potencia. Cuando el poder imaginativo es puramente espiritual, independiente del órgano físico, se da el paso decisivo en la metafísica de lo imaginal y de la imaginación. Esta imaginación activa o creadora es la facultad que permite al ser humano ponerse en comunicación con lo absoluto, con la realidad divina. Dios se manifiesta así a través de una imaginación teofánica y el mundo no es sino el reflejo de Dios en un espejo. Cuando se saca lo que corresponde al *mundus imaginalis* de su lugar, y de su órgano de percepción propia (la Imaginación activa o creadora), parece que nada de eso ha ocurrido realmente y, como en la modernidad occidental, se lo reduce a irreal o mera ficción⁶⁶.

El corazón es, para los sufíes, el centro de la fisiología sutil, el lugar donde se concentra la energía espiritual creadora, teofánica, mientras que la Imaginación es su órgano. Los sufíes traducen en imágenes el camino iniciático como el proceso de limpieza paulatina del corazón, hasta quedar tan cristalino que pueda reflejar con nitidez a Dios.

La imaginación teofánica opera mediante símbolos, lo que supone un plano de conciencia que no es el de la evidencia racional: se trata de la cifra de un misterio que nunca puede ser explicado del todo. Los musulmanes utilizan el término *ta'wíl* para referirse a la exégesis simbólica, la hermenéutica, que traduce los datos literales

⁶⁶ “La pérdida de la *Imaginatio vera* y del *mundus imaginalis* trae el nihilismo y el agnosticismo”, dice Corbin en *Cuerpo Espiritual y Tierra celeste*, op. cit., p. 24.

de los textos sagrados a su sentido profundo. A todo lo aparente, literal, exterior, exotérico, le corresponde algo oculto, espiritual, esotérico.

Esta doble dimensión de los textos sagrados, la esotérica y la exotérica, enlaza con la crítica que Corbin hace de la conciencia dogmática, literalista. El gran peligro del monoteísmo es la posibilidad de caer en una interpretación literalista de los Libros Sagrados, lo que el filósofo francés denominó “el drama de la Palabra Perdida”. El sentido verdadero de esos libros, dice Corbin, está oculto bajo la apariencia literal.

Al introducir lo esotérico en el ámbito académico, Henry Corbin se refiere también a la iniciación, como un renacimiento personal a otra dimensión que aparece hasta ese momento velada, como una conversión que permite al ser humano poner su alma en contacto con su ángel. Para él, tal y como traduce de Sohrevardî, el ángel es el doble celestial del alma terrestre, el principio trascendente de su individualidad⁶⁷.

Henry Corbin pasaba, recuerda Mircea Eliade en su artículo “Henry Corbin”⁶⁸, el otoño en Teherán, sumergido en sus propias investigaciones, el invierno y la primavera enseñando en la Escuela de Altos Estudios de París, y el verano ocupado en escribir sus propios trabajos para presentarlos en Eranos. Atraído como ninguno la mística a la academia, Oriente a Occidente, y la filosofía hacia el amor a la sabiduría.

2. 3. 4. James Hillman

El estadounidense James Hillman (1926), otro participante en las reuniones celebradas en Eranos, ha acercado las teorías del imaginario a la psicología. Su pensamiento parte de una crítica a la psicología subjetivista, que centra en el sujeto la disfunción del mundo y se cierra en torno a él. Hillman encuentra las raíces últimas de este subjetivismo en lo que denomina el corazón de San Agustín, la reducción del

67 En Corbin, *El hombre y su ángel. Iniciación y caballería espiritual*, Barcelona, Destino, 1995.

68 M. Eliade, “Henry Corbin”, en *History of Religions*, vol. 18, nº4, May, 1979, pp. 293-295.

corazón al sentimiento, a la interioridad, dejando a un lado la imaginación, y en el corazón de Harvey, reducido por el racionalismo moderno a mero fuelle hidráulico⁶⁹. Para sanar nuestra situación actual, para sanarnos, dice Hillman, es necesario desplazar la sede del alma del cerebro al corazón, y ese corazón es visto por él como nuestro sol microcósmico, el que nos comunica con todas las cosas, y nos une a ellas⁷⁰.

Hillman, como lo hace Corbin con la mística persa, intenta hallar, en otras culturas o épocas, conceptos que ayuden a abrir el subjetivismo obsesivo del Occidente moderno, y para ello acude al paganismo, la mitología grecolatina y el humanismo renacentista. Destaca la importancia de la imaginación creadora como facultad proyectiva del alma, y hace retornar el *Anima mundi*, el alma del mundo, chispa que se presenta en todas las cosas, una idea procedente del platonismo destinada a superar la dualidad sujeto-objeto y a recordarnos que hay una continuidad esencial entre todos los seres y una unidad que subyace en cada oposición. Hillman traslada a partir de ahí la psicoterapia del sujeto a la relación. En vez de observar el problema de un matrimonio, por ejemplo, podemos plantearles a los dos integrantes del mismo qué pueden hacer para salvar al mundo, y así de mirarse el uno al otro obsesivamente pasan a ser compañeros de camino con un destino común⁷¹.

Junto con la recuperación del *Anima mundi* y de la imaginación creadora, Hillman destaca el poder inmenso que tienen los mitos sobre nuestra alma. En *Pan y la pesadilla*⁷², por ejemplo, el pensador estadounidense destaca el poder de personificación de las ideas abstractas que tienen las imágenes y los mitos antiguos, fuertemente arraigados en nuestras almas. Su regreso a Grecia, ejemplificado en la figura de Pan, sería volver a una naturaleza que nos habla desde cada uno de sus

69 “El rey tenía que convertirse primero en una máquina, y la máquina en una pieza de recambio intercambiable de un pecho a otro”, escribe Hillman en su obra *El pensamiento del corazón*, Madrid, Siruela, 1999.

70 “El corazón que habita en tu pecho no es sólo tu corazón: es un sol microcósmico, un cosmos formado por todas las experiencias posibles, que nadie puede poseer” (ídem, p. 57).

71 “Quienes estaban haciendo una terapia de pareja se convierten en la pareja terapéutica que tiene al mundo por paciente” (ídem, p. 146).

72 J. Hillman, *Pan y la pesadilla*, Girona, Ediciones Atalanta, 2007.

elementos.

Hillman, como Freud y Jung, utiliza los sueños como elemento fundamental en el proceso psicoterapéutico. Éstos, según él, nos hablan del alma, la crean, la revelan. El trabajo onírico sucede mientras dormimos, y así satisface una necesidad instintiva o arquetípica. El propio sueño viene a decirnos algo, mientras está sucediendo. Podemos dialogar con él al despertar, pero sin intentar cerrar una interpretación desde nuestra consciencia, porque eso lo mataría. Es necesario, dice Hillman, mantener vivos los sueños⁷³.

James Hillman, representante principal de la Escuela Arquetipal de psicología, nos acerca de nuevo, como Bachelard, Durand o Corbin, a la importancia de la imaginación y los mitos para la vida del alma y a la necesidad que tiene Occidente de abrir el dualismo racionalista hacia una unidad que suture la herida moderna. Como los otros teóricos del imaginario, aprenderá y aportará conceptos procedentes de otras culturas, en este caso del paganismo, los mitos grecolatinos y el Renacimiento europeo.

73 En *El sueño y el inframundo*, Barcelona, Paidós, 2004, Hillman escribe:

“El título de este libro propone una visión del sueño distinta de aquella a la que estamos habituados, ya que su tesis no estriba en ideas como la represión (Freud) o la compensación (Jung), sino que imagina el sueño en relación con el alma, y el alma con la muerte. He llegado a creer que todo el procedimiento de interpretación de sueños dirigido a incrementar la consciencia acerca de la vida es algo radicalmente erróneo. Y digo erróneo en todo su sentido: perjudicial, retorcido, engañoso, inadecuado, equivocado y exegéticamente insultante hacia el material sobre el que se trabaja, es decir, el sueño. Al errar acerca del sueño, erramos acerca del alma, y si, como supone la tradición, el sueño tiene una íntima conexión con la muerte, entonces una interpretación errónea del sueño falsea nuestro morir”(pp. 13-14).

“En la medida en que abordamos los sueños para explotarlos a favor de nuestra consciencia y obtener información de ellos, estamos convirtiendo su trabajo en una economía de trabajo. Éste es el capitalismo del ego, que pasa a actuar como si fuera el jefe de fábrica y que, al aumentar su flujo de información, se aliena de la fuente de su materia prima (la naturaleza) y también de sus trabajadores (la imaginación). El resultado son las enfermedades habituales entre los que mandan. Trabajar sobre los propios sueños sin más no es un seguro de vida” (pp. 167-168).

“Los intérpretes pueden matar los sueños, con lo cual el uso directo del sueño como mensaje para el ego es probablemente menos efectivo a la hora de cambiar en verdad la consciencia y afectar la vida, que el sueño mismo sigue vivo como imagen enigmática. Más vale mantener al perro negro del sueño todo el día bien presente en tu interior, que no saber su significado” (p. 173).

2. 3. 5. Mircea Eliade

Otro de los grandes representantes de las teorías del imaginario es el historiador de las religiones rumano Mircea Eliade (1907-1986), autor, entre otras obras, de los cuatro volúmenes de *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*⁷⁴. Eliade también fue asiduo de Eranos y entre sus logros teóricos se halla la restauración del símbolo y el mito⁷⁵ como instrumentos de conocimiento. Para él, éstos revelan los aspectos más profundos de la realidad, lo secreto. Son siempre polivalentes y acceden a lugares a los que la racionalidad no llega. Las imágenes suponen una apertura del ser humano hacia lo trascendente. El tiempo del mito no es el histórico, profano, sino el tiempo sagrado que se reactualiza cuando se cuenta. Hay una historia sagrada y otra desacralizada. En la sagrada, lo esencial precede a la existencia. Sin esta conciencia y experiencia de lo sagrado, el espíritu humano no podría sobrevivir. Lo sagrado manifiesta la verdad, supone una concepción significativa de la realidad y no caótica, se presenta como tamiz que sustenta las ceremonias y los ritos religiosos, pero también el acto sexual o el de cocinar, el trabajo diario y el estar en el mundo⁷⁶.

74 M. Eliade, *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*, 4 volúmenes, Barcelona, RBA Coleccionables, 2009.

75 Eliade señala que el mito

“Relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los comienzos. Dicho de otro modo: el mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de los Seres Sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea ésta la realidad total, el Cosmos, o solamente un fragmento; una isla, una especie vegetal, un comportamiento humano, una institución. Es, pues, siempre el relato de una creación: se narra cómo algo ha sido producido, ha comenzado a ser. El mito no habla de lo que ha sucedido realmente, de lo que se ha manifestado plenamente. Los personajes de los mitos son Seres Sobrenaturales. Se les conoce sobre todo por lo que han hecho en el tiempo prestigioso de los comienzos. Los mitos revelan, pues, la actividad creadora y desvelan la sacralidad (...) de sus obras” (Eliade, *Mito y realidad*, Barcelona, Labor, 1985, p. 12).

76 Escribe Eliade sobre lo sagrado en su Prefacio de la *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*, op. cit.:

“La conciencia de un mundo real y significativo está íntimamente ligada al descubrimiento de lo sagrado. A través de la experiencia de lo sagrado ha podido captar el espíritu humano la diferencia entre lo que se manifiesta como real, fuerte y rico en significado, y todo lo demás que aparece desprovisto de esas cualidades, es decir, el fluir caótico y peligroso de las cosas, sus apariciones y desapariciones fortuitas y vacías de sentido (...) En una palabra: lo sagrado es un elemento de la estructura de la conciencia, no un estadio de la historia de esa conciencia” (p. 17).

Aunque la sociedad moderna ha intentado extirpar de sí lo sagrado, los mitos y los símbolos tradicionales, desacralizados, siguen viviendo en sus profundidades⁷⁷. Podemos encontrar las raíces de la desmitificación en el inicio de la filosofía en Grecia, y comprobar que el mundo moderno sigue viviendo gracias a mitos. Así, la Revolución francesa tomó como paradigmas a los romanos y a los espartanos; en el siglo XIX los nacionalismos retomaron el mito del origen y se interesaron por las fases más antigua de su historia; el mismo mito del origen (relacionado con la nobleza) sustentó el mito racista de los arios; el comunismo marxista se nutrió de la ideología mesiánica judeocristiana, aunque reducida a lo material; hay comportamientos míticos en la obsesión estadounidense por el éxito y la fama, que traduce el deseo de trascender los límites de la condición humana, y un intento de regresar al caos, a lo indistinto de la materia prima, que precede a una nueva creación, en los movimientos artísticos vanguardistas.

Eliade trae aire fresco para la historiografía y defiende un nuevo papel del historiador. Tiene una concepción simbólica de la historia, porque el acontecimiento revela siempre algo que lo trasciende; el historiador ha de penetrar en las significaciones. En *Imágenes y símbolos. Ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso*, sugiere que la historia de las religiones debería convertirse en un metapsicoanálisis, y que el historiador no debería dejarse atrapar por las exigencias de especialización académica⁷⁸. Mircea Eliade sitúa en la encarnación de Jesucristo el origen de la significatividad de lo histórico, y, en el desarrollo del judeocristianismo, unido a la filosofía de Hegel, la superación del mito por parte de la historia⁷⁹.

77 Escribe Eliade: “Hoy comprendemos algo que en el siglo XIX ni siquiera podía presentirse: que símbolo, mito, imagen, pertenecen a la sustancia de la vida espiritual; que pueden camuflarse, mutilarse, degradarse, pero jamás extirparse” (*Imágenes y símbolos. Ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso*. Madrid, Taurus, 1979, p. 11).

78 Para Eliade,

“El historiador de las religiones se halla cualificado como nadie para dar un avance dentro del conocimiento de los símbolos; posee documentos a la vez más completos y más coherentes que aquéllos que tienen a su disposición el psicólogo o el crítico literario; proceden de las propias fuentes del pensar simbólico” (op. cit., pp. 20-21).

79 Escribe:

“Después de la encarnación de Cristo, el cristiano entiende que ha de buscar las intervenciones de Dios no solamente en el Cosmos (...), sino asimismo en los acontecimientos históricos.

2. 3. 6. Joël Thomas⁸⁰

El latinista francés Joël Thomas, profesor de la Universidad de Perpiñán, ha explorado durante muchos años el imaginario grecolatino, poniéndolo en diálogo con la modernidad, convencido de que la antigüedad tiene algo que enseñarnos. Además, ha buscado el encuentro entre latinistas y teóricos del imaginario, ha dirigido el grupo EPRIL (Equipe pour le recherche sur l'imaginaire de la Latinité) en los años 90 y ha promovido la celebración de diversos congresos en su universidad.

Thomas define el imaginario como una tensión entre opuestos, una relación. Para él el imaginario constituye un sistema, un dinamismo organizador de las imágenes, que les da profundidad y las unifica⁸¹. Dos figuras constelan estos dinamismos, la metonimia (cada imagen resume la estructura del imaginario); y el oxímoron (hay que tener en cuenta el principio de *coincidentia oppositorum*).

El pensamiento de Thomas y su exploración del pasado parten, como él reconoce, de una preocupación por el presente. Al igual que Corbin intentaba introducir en el imaginario de la modernidad occidental elementos del que aportaban los místicos persas, Thomas atestigua que la antigüedad grecolatina tiene una actualidad, y que de un diálogo vivo con el pasado podemos extraer elementos útiles para el presente. Él define el imaginario de los romanos como una tensión constante

Con el cristianismo, el Cosmos y las Imágenes no son ya los solos encargados de figurar y de revelar; está, además, la Historia, sobre todo la pequeña historia, la que se halla constituida por acontecimientos en apariencia carentes de significaciones” (idem, p. 185).

80 En el año 2008 realicé una estancia breve, como parte del programa de una beca FPU del Ministerio de Educación, de tres meses y medio en la Universidad de Perpiñán, junto al profesor Joël Thomas. Dialogué con él en varias ocasiones, me proporcionó muchos de sus libros y artículos, guió algunas de mis lecturas y pude hacerle una entrevista que salió publicada en la *Revista Ulises*, nº 11, 2009, pp. 82-89.

81 En *Les imaginaires des latins. Actes du colloque international de Perpignan (12-13-14 novembre 1991)*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 1992, define así el imaginario:

“C'est l'interaction des différentes instances de la psyché, le lieu informel, dialectique, dialogique, du “discours” complexe entre les couples antagonistes et complémentaires ordre/désordre, rationnel/irrationnel, homogène/hétérogène, rigide/souple, etc... C'est notre façon de nous penser vivants. Et ces interactions déterminant une tension organisatrice des différentes instances de la psyché, qui est en même temps le moteur de son évolution” (p. 13).

entre dualidad y complejidad, viva en todas las manifestaciones de la cultura latina y, también, en su devenir histórico. Es el conflicto el que funda toda creación, y es mediante una red compleja de sentidos como esos términos opuestos se concilian y se trascienden. Thomas hace hincapié en la importancia de la imagen del tejido que tienen los mitos⁸² y la literatura grecolatinos. Es más, en latín tejido se decía *complexo*. Para los romanos la creación es una rapsodia y el creador un rapsoda. Ellos no eran unívocos, reconocían a la vez lo mítico y lo racional. Dionisos tiene algo de Apolo y viceversa.

Thomas añade a su preocupación por la dualidad y la complejidad en el mundo grecolatino la atención a la dramatización, a la concepción de la vida como viaje iniciático, que supone dos elementos enfrentados, polarizados, y un tercero que viene a trascenderlos, en un circuito en espiral. Estudia *La Eneida*⁸³ y la pone en relación con el imaginario virgiliano y con otras visiones del homo viator como las ofrecidas en *Metamorfosis* (o *El asno de oro*) de Apuleyo y *Satiricón* de Petronio⁸⁴. *La Eneida* presenta el viaje de un héroe que es expulsado de su lugar (su Paraíso Perdido) y ha de buscar la Tierra Prometida. La obra de Virgilio manifiesta la *unitax multiplex*, la unidad en la complejidad, la polarización de los dualismos y la aparición de algo que los trasciende y que permite el movimiento del héroe hacia su destino⁸⁵.

82 Podemos ver dualidad y complejidad en el mito de Ariadna, por ejemplo, tal y como relata Thomas en *L'imaginaire de l'homme romain. Dualité et complexité*, Bruxelles, Éditions Latomus, 2006. La joven, que tejía todo el tiempo, al enamorarse de Teseo le da el cabo de un hilo que le permita salir del laberinto cuando mate al Minotauro y le hace prometer que se casará con ella. Lograda la hazaña parten en barco, pero él la abandona en la isla de Naxos y se desencadena la tragedia. Hasta aquí hemos visto la dualidad. La mujer que busca a su hombre, la promesa de fusión entre ambos, la dramática separación. La leyenda cuenta que Ariadna sigue tejiendo, aunque desesperada (como si mantuviera la respiración, el hilo con la vida). Y entonces se produce la superación de la tragedia (desde Catulo la leyenda aparece así) y Dionisos, un dios, se presenta en mas en Naxos para casarse con la joven.

83 J. Thomas, *Structures de l'imaginaire dans l'Énéide*, París, Les Belles Lettres, 1981.

84 J. Thomas, *Le dépassement du quotidien dans L'Énéide, les Métamorphoses d'Apulée et le Satiricon. Essai sur trois univers imaginaires*, Paris, Les Belles Lettres, 1986.

85 Escribe Thomas:

“Si nous devons définir en une phrase l'univers imaginaire de Virgile, nous dirions que c'est une remarquable tentative pour comprendre l'homme, au sens étymologique du mot, c'est-à-dire retrouver son unité profonde derrière ses multiples visages disparates. Le mot a d'ailleurs une ambiguïté, qui recouvre les différentes images virgiliennes: comprendre, c'est appréhender par la connaissance, le raisonnement; mais c'est aussi faire coïncider deux sensibilités, deux approches du réel,

Joël Thomas, interesado por la actualidad de la antigüedad, se plantea qué tienen que enseñarnos los grecolatinos, a la espera de la emergencia de algo que abra el dualismo occidental. El drama moderno reside, según él, en la falta de complejidad de nuestros imaginarios y en la tendencia a polarizar los antagonismos sin ofrecer puentes que los unan y los trasciendan. Así, por ejemplo, cuando estudia el mito de Dionisos y su pervivencia en la sociedad moderna⁸⁶, advierte que en nuestras sociedades la fiesta sólo ha sido vista como desorden, y señala que el error de nuestro tiempo radica, en relación a Dionisos, en abrirle todas las puertas y al mismo tiempo cerrárselas, excluyendo toda dialéctica, lo que sí sabía hacer la Antigüedad.

Prometeo y Dionisos, dice Thomas, dejarán su puesto a Hermes, mensajero de los dioses, y junto a él surgen las teorías del imaginario, en la relación, en el tercero implicado, en la unidad más allá de la multiplicidad.

2. 3. 7. Andrés Ortiz-Osés

El filósofo y hermeneuta español Andrés Ortiz-Osés (1943) cuenta, en su libro *Amor y sentido. Una hermenéutica simbólica*⁸⁷, el recorrido de su búsqueda espiritual ligado a su experiencia personal y su necesidad de encontrarle sentido al asesinato, cuando era niño, de su padre, un poco de derechas, a manos de un hombre más bien de izquierdas al que su padre había salvado de ser encarcelado. El joven Ortiz-Osés buscó una respuesta en la filosofía, se marchó al centro de Europa y se encontró con la obra de Gadamer. En la Hermenútica descubrió el diálogo entre lo clásico y lo moderno, pero esto no recubrió su orfandad existencial debido a su racionalismo formalista. Se acercó entonces a Jung. Enlazó la psicología como una asunción crítica de lo propio con la hermenéutica de la comprensión dialógica del otro, llegando así a lo que denomina implicacionismo simbólico. La aparición del amor en su vida fue el hito que le hizo pasar de una primera etapa más teórica y

les mettre à l'unisson" (*Structures de l'imaginaire dans L'Énéide*, París, Les Belles Lettres, 1981, p. 405).

86 J. Thomas, "Dionysos: l'ambivalence du désir", *Evphrosyne, revista de filologia clássica*, Nova série, volume XXIV, Lisboa, 1996, pp. 33-51.

87 A. Ortiz-Osés, *Amor y sentido. Una hermenéutica simbólica*, Barcelona, Anthropos, 2003.

hermenéutica a una segunda más psicológica y antropológica. Era necesario un equilibrio entre teoría y praxis.

En el pensamiento de Ortíz-Osés podemos observar un desplazamiento de lo racional a lo relacional, del conocerse a uno mismo al implicarse⁸⁸, del dualismo de los opuestos a su coimplicación para su remediación. En definitiva, como él mismo dice, de la razón al co-razón. A su juicio, es la cuestión de la coincidencia de los contrarios el mayor logro de las reuniones de Eranos⁸⁹. En la antropología de Ortíz-Osés, el ser humano es mediación de contrarios, es hambre y sed de sentido porque su experiencia en el mundo es de contingencia y de finitud.

La atención a lo relacional nos lleva a las dos cuestiones fundamentales de la filosofía de Ortíz-Osés: el amor y el sentido, que se unen en la experiencia, en la vida que debe ser afrontada como una aventura hermenéutica (o camino iniciático) en pos de desentrañar los sentidos ocultos de todo aquello que nos ocurre, la esencia casi secreta de toda existencia, a la vez creada para nosotros y recreada por nosotros. El sentido nos es regalado, y esa donación es el amor que hace brotar la existencia. El ser es co-ser. El héroe, para Ortíz-Osés, es aquél que se conquista a sí mismo. Y la realidad es simbólica⁹⁰.

88 Escribe Ortíz-Osés: “Si quieres amor, ama; si quieres entender, atiende; si quieres saber, prueba; si quieres querer, quiere. Esto significa que el sentido depende en íntima instancia de nosotros mismos y nuestra interpretación o hermenéutica” (idem, p. 54).

89 En *Visiones del mundo. Interpretaciones del sentido*, Bilbao, Universidad de Deusto, 1995, Ortíz-Osés estudia la cosmovisión del Círculo de Eranos, de cuyas reuniones ha sido encargado de preparar su traducción al español. Y dice:

“En un momento de crisis del racionalismo tradicional y de apertura a nuevos misticismos a veces sectarios por su sectorialización dogmática, la pionera labor de Eranos puede ofrecernos una interesante mediación de lo irracional y lo racional, de inconsciente y consciencia, de mito y logos (...)

Probablemente la mayor importancia de Eranos radique en haber planteado con rigor la cuestión de la concordancia o coincidencia de los contrarios (...)

Es la problemática de los opuestos y su síntesis lo que lleva a Jung y a la Escuela de Eranos a ocuparse de su mediación no al través imposible (impasible) de la razón (pura), sino de la relación (impura): de aquí su proyección de un Imaginario simbólico en el que se condensan los contrarios como en una red trascendente, ya que la imagen es un contenedor de opuestos y el símbolo su mediador” (p. 24).

90 Reproducimos sus palabras en *Amor y sentido. Una hermenéutica simbólica*:

“Que la realidad es simbólica quiere decir que la realidad obtiene sentido a través del hombre, sentido humano que se condensa en la palabra cuasi sagrada del amor. Si hay sentido es porque hay donación de sentido, y ello se denomina amor. Ahora bien, en el amor el sentido es a la vez hallado y hollado, conocido y reconocido,

Ortíz-Osés habla del sentido como una fisura suturada por un lenguaje simbólico, y el símbolo sería la mediación entre los extremos en que habita lo real, un puente tendido a los términos opuestos, el síntoma de un tejido que revela el alma del mundo. Sólo el símbolo puede representar los contrarios unidos. De ahí la propuesta de su hermenéutica simbólica.

“Nos matamos por la verdad, pero vivimos por el sentido”⁹¹, añade el profesor de Deusto, quien, frente al término imaginario, prefiere hablar de cosmovisiones o visiones del mundo, que serían mediaciones simbólicas del sentido, concepciones de la realidad *“que se expresan a modo de interlenguajes situados entre diferentes ámbitos de experiencia, si bien bajo un cierto principio unitario articulador”⁹²*. Intercambiable por el término de imaginario, la cosmovisión sería para Ortíz-Osés el modo en que nos proyectamos a partir de nuestras experiencias simbólicas en el mundo, el tejido que articula nuestra aventura hermenéutica.

2. 3. 8. Ignacio Gómez de Liaño

El filósofo, historiador de la filosofía y escritor Ignacio Gómez de Liaño (Madrid, 1946), al igual que muchos de los teóricos que hemos ido viendo en las páginas precedentes, buscó en otros lugares y otros tiempos propuestas de apertura del imaginario de la modernidad racionalista. Para su estudio de la imaginación fue capital su encuentro con la obra de Giordano Bruno. Al enfrentarse a los textos del filósofo napolitano y al intentar traducirlos, tomó conciencia del complejo sistema ideológico que sustentaba el método de Bruno y la importancia que la imaginación y las imágenes tenían para la vida. Para el nolano, la imaginación era un cuerpo intermedio entre lo temporal y lo eterno. Él quería abrir espacios en nuestro interior para hacernos más libres, una idea que Gómez de Liaño encuentra también en Heidegger e identifica con la labor fundamental del filósofo.

encontrado e inventado, en una palabra, recreado” (p. 6).

⁹¹ Ídem, p. 224.

⁹² En *Visiones del mundo. Interpretaciones del sentido*, op. cit., p. 11.

Desde el estudio de Bruno, la obra de Gómez de Liaño se amplía y se ramifica hacia toda la historia de la filosofía y las religiones. En *Athanasius Kircher: itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal*⁹³, se adentra en el imaginario del erudito jesuita, creador de una simbología universal, que entra por los ojos, que se alía con la imaginación. En *El idioma de la imaginación. Ensayos sobre la memoria, la imaginación y el tiempo*⁹⁴, relaciona la imaginación con las artes de la memoria (basadas fundamentalmente en imágenes y lugares), sitúa a Platón como el primer pensador que expuso una teoría unificada de la imaginación y de las imágenes (aunque desvinculó de la imaginación la posibilidad de obtener conocimientos verdaderos), y señala los pasos que ha dado el arte de la memoria desde su invención por parte del poeta Simónides de Ceos. Para él, la memoria necesita de la imaginación y ambas son indispensables para la vida⁹⁵.

Aunque Gómez de Liaño no se refiere en sus libros a la noción de imaginario, estudia la plasmación material de los imaginarios religiosos y filosóficos en diagramas. Éstos, como los mandalas indios, son métodos mnemónicos elaborados generalmente con fines filosóficos o religiosos. Se trata de receptáculos de círculos, cuadrados y conceptos ordenados que representan, generalmente sobre bases cosmográficas, un sistema completo de creencias o de pensamiento.

En *El círculo de la sabiduría*⁹⁶, Gómez de Liaño estudia las conexiones entre los diagramas mitraicos, gnósticos, cristianos, maniqueos y tántricos. A partir de la

93 I. Gómez de Liaño, *Athanasius Kircher: itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal*, Madrid, Siruela, 1990.

94 I. Gómez de Liaño, *El idioma de la imaginación. Ensayos sobre la memoria, la imaginación y el tiempo*, Madrid, Tecnos, 1992.

95 Escribe Gómez de Liaño:

“El hombre no es sólo un ser racional y creyente, ni tampoco un homo faber et consumens, pues, no menos que todo eso, sigue siendo un animal sintiente e imaginante y, por ello, el dominio de sí mismo, su armonía interior, su felicidad, en suma, dependen del arte con que maneje sus representaciones, imaginaciones y sentimientos. Es decir, el arte con que coordine y disponga los objetos que reposan en el complejo espacio de su identidad personal” (*Filósofos griegos, videntes judíos*, Madrid, Siruela, 2000, p. 343).

96 I. Gómez de Liaño, *El círculo de la sabiduría. Vol. 1. Diagramas del conocimiento en el mitraísmo, el gnosticismo, el cristianismo y el maniqueísmo*, Madrid, Siruela, 1998; e I. Gómez de Liaño, *El círculo de la sabiduría. Vol. 2. Los mandalas del budismo tántrico*, Madrid, Siruela, 1998.

reforma que hizo Metrodoro de Escepsis en el arte de la memoria en el siglo I a. C.⁹⁷, y de la semejanza de su diagrama con los del budismo tántrico, busca su posible contacto y lo halla en los diagramas gnósticos y maniqueos. En *Filósofos griegos, videntes judíos*^{2. 3. 8.} Ignacio Gómez de Liaño, explica cómo la filosofía griega y la religión judía prepararon el terreno a las corrientes gnósticas de los primeros siglos del Cristianismo, y en *El diagrama del Primer Evangelio*⁹⁸ repasa la imagen de Jesucristo que se hicieron las primeras corrientes cristianas, además de investigar el diagrama del Evangelio de Mateo.

Al señalar las conexiones entre los distintos diagramas, el filósofo español hace de la historia de la filosofía y de las religiones un continuum de imaginarios que fluyen constantemente, en el que ninguna doctrina surge de la nada y los fenómenos de transculturación son la regla. Gómez de Liaño entiende la vida, y la historia, como un complejo entramado de representaciones, e intuye la necesidad, o la proximidad, de la emergencia, en Occidente, de un imaginario nuevo.

2. 3. 9. Imaginario y drogas: el trabajo de Max Milner

El profesor de literatura de la Sorbona Max Milner (1923-2008), que fue presidente de la Sociedad de Estudios Románticos y Decimonónicos, trabajó sobre grandes autores como San Juan de la Cruz, Baudelaire o Sigmund Freud, volcó miradas temáticas sobre el siglo XIX, dedicándole un trabajo al diablo (*Le diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire. 1772-1861*), otro a la física (*La Fantasmagorie: essai sur l'optique fantastique*), y alguno, entre ellos el que más nos interesa aquí, a la química (*L'imaginaire des drogues de Thomas de Quincey à Henri Michaux*).

Estos últimos trabajos son incursiones en el imaginario decimonónico. Max Milner se ocupa en descubrir cómo los aparatos ópticos o las drogas pudieron servir

⁹⁷ El pensador griego empleó como lugares de la memoria los doce signos del Zodíaco y los 360 grados de la elíptica.

⁹⁸ I. Gómez de Liaño, *El diagrama del Primer Evangelio*, Madrid, Siruela, 2003.

para crearlo y modificarlo. Así, en *La Fantasmagorie: essai sur l'optique fantastique*, mostró cómo la invención de aparatos ópticos pudo hacer efecto sobre el sistema de percepción-consciencia del ser humano, de tal modo que hizo surgir cambios de escala y del inconsciente, de los que la literatura se aprovechó, sobre todo en el ámbito de la fantasía. En *Littérature et pathologie*, libro de artículos reunidos por él, se abordan temas como el libro *Degeneración*, de Max Nordau.

Pero es en la obra *L'imaginaire des drogues de Thomas de Quincey à Henri Michaux* la que nos va a servir de referencia (en positivo o en negativo, a veces de guía y en otras ocasiones de espejo) para este trabajo, porque reúne los dos elementos que también vamos a estudiar aquí. En ella, Milner, que reconoce no haber tenido experiencias con las drogas, estudia la literatura drogada explorando tanto la contribución de las sustancias a la formación del imaginario de la época como el imaginario referido propiamente a la droga. Milner señala su interés por los mediadores entre lo real y lo fantástico, y relaciona el uso de las sustancias con el placer o con la evasión del dolor. Las drogas, dice Milner, han modificado el pensamiento de sus experimentantes hasta ponerles en presencia de un Otro absoluto, y pueden llevar al consumidor a metamorfosis irreversibles.

Para el autor francés, la literatura drogada surge en el momento en que la imaginación creadora sustituye a la imaginación reproductora, y nace con la vocación de descubrir lugares inéditos, la tierra incógnita, lo nuevo⁹⁹. La idea de disfrutar de una locura limitada en el tiempo, controlada, era seductora para los escritores, que podían comunicar con lugares muy profundos y, quizá, con el más allá.

99 Escribe Milner:

“L'époque où ils surgissent n'est pas indifférente. C'est le moment où, comme le note Coleridge (qui fut précisément pris à partie dans le débat sur la drogue), l'imagination créatrice prend le pas sur l'imagination reproductrice, et où l'on s'interroge sur ce pouvoir créateur, qui semble agir parfois en dehors du contrôle de l'artiste. Le moment aussi où l'obsession du déjà-vu opuse à la recherche de l'inédit dans des domaines qui semblaient échapper jusque-là aux prises de l'art, au premier rang desquels celui de la folie” (M. Milner, *L'imaginaire des drigues de Thomas de Quincey à Henri Michaux*, France, Gallimard, 2000, p. 9).

Milner propone unos límites cronológicos y espacio-culturales en torno a los que elaborar su estudio. En cuanto a los primeros, Thomas de Quincey es origen de la literatura de las drogas y Henri Michaux es un buen punto de llegada (porque dedicó la mayor parte de su obra y su esfuerzo vital a experimentar con la droga). Los segundos son más difíciles de establecer, pero Francia e Inglaterra son los dos países donde esta literatura se origina y donde tiene mayor desarrollo. Deja deliberadamente a un lado el estudio del ámbito estadounidense.

A partir de ahí, las páginas del libro se organizan en capítulos que marcan la evolución temporal de la literatura drogada, divididos a su vez en apartados dedicados a los principales autores (De Quincey, Musset, Balzac, Gautier, Poe, Baudelaire, Rimbaud, Cocteau, Artaud, Benjamin, Huxley, Jünger, Michaux, etc.), a grupos de autores (los que conforman *El gran juego*), a subgéneros (novelas de costumbres, poemas en prosa, etc.) y a temas que adquieren especial relevancia (los fumadores de opio). Milner persigue desentrañar el significado que las drogas tuvieron en las vidas y las obras de los principales autores que se refirieron a ellas y cómo éstas influyeron a su vez en la formación del imaginario de una época¹⁰⁰.

En las conclusiones del libro, Milner señala que el uso de las drogas por parte de los escritores contemporáneos es indisociable del imaginario de su momento histórico y trae a colación la idea de Derrida según la cual la toxicomanía europea entró en escena cuando desapareció la creencia en la inspiración sobrenatural, lo que

¹⁰⁰Investiga, por ejemplo, si hubo sentido de culpa o no en la relación que De Quincey tuvo con el opio; si a su juicio era beneficioso o perjudicial tomar drogas; y cómo en realidad su interés por las drogas era metáfora de su interés por los sueños; habla de la preocupación de Balzac por el equilibrio vital y de cómo ésta venció a cualquier interés del escritor francés por las drogas; identifica el consumo de Gautier como una incursión en lo fantástico, y se pregunta si Poe pudo ser opiómano además de alcohólico; constata la visión moralista de Baudelaire hacia las sustancias, que suponen una depravación del sentido de lo infinito y se cuegan en un lugar, el de la percepción de lo absoluto, destinado a los hombres tocados por la gracia de Dios o recompensados por un esfuerzo de años de oración, condenando así el uso de las drogas; reconoce que la relación o no con las drogas de Rimbaud es un misterio y repasa la relación que con ellas tuvieron las novelas de costumbres y autores como Jean Lorrain, Alfred Jarry, Aleister Crowley, Jean Cocteau, Antonin Artaud, los surrealistas, etc.; destaca las grandes experiencias, ya bien entrado el siglo XX, de Benjamin, Huxley y Jünger, quines lo que en realidad querían era conocer el espíritu humano, y cierra el libro con un capítulo dedicado en exclusiva a Henri Michaux, quizá el autor que cuantitativamente más lugar ha dedicado a la investigación sobre los estados alterados de conciencia, explorando los límites de su ser, hasta insistir en el poder del conocimiento unificador que le aportó la mescalina.

obligó a los poetas a buscar lo que Derrida llama un “contra-fantasma” del que extraer su creatividad. Esto se liga, para Milner, con un deseo de viajar en pos de lo novedoso, de alargar la experiencia humana y llevarla más allá del racionalismo, y de transgredir los límites establecidos. Las drogas han sido usadas también, según él, para curar el dolor de la vida y para recuperar la sensación de la unidad perdida.

2. 3. 10. Otros autores

Para completar el acercamiento a las teorías del imaginario de sus principales autores, vamos a señalar las definiciones sobre el mismo que han hecho algunos otros estudiosos.

En *L'imaginaire de la renaissance*¹⁰¹, Claude-Gilbert Dubois sitúa la historia de los imaginarios más allá de la historia de las mentalidades (encargada de las pequeñas cosas de la vida) y de la de las ideas (centrada en las ideas formalizadas, como los sistemas filosóficos). El imaginario es, para él, el conjunto de fantasmas que vagan por el interior de los discursos, que cultivan la función referencial y revelan las estructuras imaginarias, profundas, de un sujeto cultural.

Ioan P. Culianu, en *Eros y magia en el Renacimiento*¹⁰², se refiere al imaginario como horizonte de posibilidades de una cultura concreta, analiza la magia en el mundo renacentista como un eros aplicado y fija el origen de la ciencia moderna en la censura que la Reforma protestante y la Contrarreforma católica le imprimieron a ese imaginario previo.

Jacques Le Goff habla, en *L'imaginaire médiéval*¹⁰³, del imaginario como algo que desborda la representación, más allá de lo ideológico y de lo simbólico, y afirma que estudiar el imaginario de una sociedad es explorar el fondo de su evolución histórica, es viajar en busca de la naturaleza profunda del ser humano¹⁰⁴.

101C. G. Dubois, *L'imaginaire de la renaissance*, París, Presses Universitaires de France, 1985.

102Op. cit.

103J. Le Goff, *L'imaginaire médiéval. Essais*, París, Gallimard, 1985.

104Escribe Le Goff: “*Étudier l'imaginaire d'une société, c'est aller au fond de sa conscience et de son*

2. 4. Metodologías del imaginario

Es mucho mayor, aunque disperso, el esfuerzo teórico realizado por los distintos autores para acercarse a la noción de imaginario que la reflexión metodológica sobre el mismo. Gilbert Durand y Joël Thomas han escrito obras sobre metodología (*De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, el primero, e *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, el segundo), pero no se configuran a partir de modelos, sino a partir de ejemplos. Y ejemplos de metodología (o “mitodología”) son todos los trabajos que se han hecho sobre mitocrítica y mitoanálisis.

Al preguntarnos por qué se ha reducido (o ampliado) la metodología a los ejemplos, hemos de tener en cuenta de nuevo los centros de interés de los teóricos del imaginario. Durand señala, en *De la mitocrítica al mitoanálisis*, que el estatuto epistemológico de las ciencias de la cultura deriva de uno metodológico: éstas son irreducibles a la pura explicación, son ciencias de lo singular, es decir, de la diferencia, del matiz. Su estudio y su crítica no agota nunca el conocimiento sobre ellas. Hay una metodología para cada estudio, porque el estudio de los imaginarios es abierto y complejo y a la vez es espejo de nosotros mismos, de nuestros límites y de nuestro periplo iniciático o hermenéutico por el mundo. La comprensión pasa por la aceptación de esta paradoja. Como el símbolo, es tensión entre lo decible y lo indecible¹⁰⁵. Durand y Thomas señalan la necesidad de crear una nueva metodología

évolution historique. C'est aller à l'origine et à la nature profonde de l'homme, créé à l'image de Dieu” (p. viii).

105Escribe Gilbert Durand, en *De la mitocrítica al mitoanálisis*:

“A través de la obra, el artista creador se reúne, en su más íntima subjetividad, con todo el contenido de su cultura, de su experiencia, de su condición: son las nupcias de su deseo creador con formas. Pero asimismo, con la obra, el aficionado -y la palabra debe tener aquí un sentido patético- a su vez se integra en el universo cultural que un hombre le brinda. Y así, la cultura y la historia, de obra en obra, como en un inagotable pleroma de individuaciones, aparecen afectivamente como prodigiosa marejada de formas que sólo alcanzan el ser; es decir el sentido universal, a través de la continua creación del genio humano” (p. 174).

que tenga en cuenta todo esto; pero su apertura ha de ser entonces tan grande que sólo puede ser expresada a partir de ejemplos.

Thomas señala, en *Intruduction aux méthodologies de l'imaginaire*¹⁰⁶, que dos figuras fundamentales constelan los dinamismos organizadores del imaginario, la metonimia (porque hay una concepción holística y sistémica de la realidad, por lo que cada parte de un imaginario es reflejo de todo él), y el oxímoron (porque se basa en el principio de coincidencia de los opuestos, o de unidad en la dualidad). Y esto implica que toda metodología en el estudio del imaginario tiene en cuenta que existe una unidad (una sociedad en un momento histórico conforma un sistema, pero también es un sistema un individuo, y también una obra lo es) a la vez incompleta, con una fractura de la que cada artista y cada escritor son representantes, y sus obras son propuestas de suturación, búsquedas de reunificación de sentido, o viajes del Paraíso Perdido a la Tierra Prometida. A la vez, esa aventura es la aventura de cada lector, cada observador del cuadro o cada crítico literario, que, como todo ser humano, emplea la obra como espejo de sí o como instrumento para forjar su camino.

A partir de aquí, podemos señalar algunos ejemplos que nos muestran los autores y algunas de sus indicaciones metodológicas. En *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, Durand señala que el crítico ha de distinguir entre dos campos en los que se esboza la puesta a prueba de la mitocrítica o el mitoanálisis: el de las capas estructurales elegidas (en una obra, por ejemplo, se pueden discernir una infinidad de estructuras, como temas sociohistóricos, temas privilegiados o motivos, técnicas de la época, técnicas del artista, aptitudes y habilidad del pintor o del escritor, modelos culturales imaginales, personalidad de base imaginaria, función de la obra, etc.); y el campo de los ejemplos artísticos elegidos.

La propuesta metodológica de Durand está conformada, como hemos dicho, por una serie de ejemplos. Así, para afrontar un estudio comparativo (y, por tanto,

106J. Thomas (dir), *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, Paris, Ellipses, 1998.

que va de la mitocrítica al mitoanálisis) entre la obra de Durero y la de El Bosco, elige tres aspectos: el tema, el estilo del autor y el carácter imaginal del mismo, o el régimen de la imagen dominante que señalan sus motivos simbólicos. Luego, plantea un contexto unitario que origina una pregunta de base en los autores, la cuestión o búsqueda que pone en marcha sus obras. Y sugiere que éstas son resultado de aquélla, son una propuesta individual y única de cerrar una herida simbólica, de generar un tapiz de significaciones que sustente sus vidas y dé sentido a sus obras, a su hacer en el mundo.

En el ejemplo que Durand nos muestra, nos situamos en el siglo XVI, ante una mística angustiada que adopta un talento dualista, provocando por un lado una teología negativa y multiplicando y amplificando, por el otro, las tentaciones y las amenazas del mundo. En El Bosco habría dos estructuras temáticas: la vanidad del viaje y la tentación que la acompaña. En él se abriría la obsesión por la mirada, de ahí su tendencia a gulliverizar sus motivos. El estilo de El Bosco es, ante todo, el de pintor y colorista. Seduce con la mirada. Utiliza colores tornasolados cambiantes que puedan expresar su atención a la pupila. En cuanto a las estructuras del imaginario, todo el ambiguo arsenal de la seducción es nocturno, todo el régimen del imaginario en El Bosco es místico. Así, sus temas, su estilo y su régimen conforman una unidad.

El ambiente dualista en torno al que Durero se plantea el mundo y su obra es cronológicamente muy cercano, pero de resultado muy distinto. Sus temas giran en torno al Apocalipsis y la Pasión. Su estilo tiene que ver con la sequedad del grabado sobre madera, reforzando así sus estructuras temáticas. En cuanto al régimen de la imagen, predomina la violencia, girando todo el imaginario de Durero en torno a ella, como si la obra del pintor fuera la plasmación de una especie de epifanía de las servidumbres y grandezas del combate.

Tenemos así dos autores que, ante una situación de partida similar, recorren, convirtiendo sus imaginarios en propuesta de acción sobre el imaginario de base, dos caminos muy diferentes.

Joël Thomas, en *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, señala que la metodología en los estudios del imaginario ha de ser abierta porque el propio imaginario lo es, y el estudioso, al igual que las imágenes, ha de atender a las relaciones. Las relaciones entre el presente y la Antigüedad (la actualidad de la Antigüedad), la relación entre las obras de un autor, la relación entre el imaginario de un autor y el de su época, la relación entre todas las épocas para descubrir o redescubrir lo humano.

2. 5. Convergencias

2. 5. 1. La imaginación, lo imaginario, el imaginario. A propósito de los tres encuentros entre Ibn'Arabî y Averroes

Como hemos visto, en torno a las teorías del imaginario surge un corolario de términos afines: el imaginario, lo imaginario, lo imaginal, la imaginación creadora, el diagrama, la imagen, la cosmovisión o visión del mundo, etc. Los límites de cada uno de esos términos y la distancia entre ellos no son siempre precisos, así que hemos decidido poner cierto orden en esta compleja situación y presentar una teoría unificada del imaginario, que tenga en cuenta las aportaciones individuales de los distintos autores y que plantee una conceptualización adecuada al desarrollo de este trabajo.

Para ello, vamos a hacer hermenéutica simbólica de los tres encuentros que tuvieron el filósofo Averroes (1126-1198) y el místico Ibn'Arabî (1165-1240) en su vida, tal y como los narra Henry Corbin en *La imaginación creadora en el sufismo de Ibn'Arabî*¹⁰⁷.

El primero de ellos se produjo cuando el místico sufí era joven. El filósofo Averroes había oído hablar de él y quiso conocerlo. El padre de Ibn'Arabî facilitó la entrevista, y cuando el joven llegó a la casa del filósofo, éste le dijo: sí; a lo que el

107Op. cit.

chico respondió: sí. Al ver la alegría que Averroes manifestaba por la coincidencia de las respuestas, Ibn'Arabî se apresuró a decir: no. Entonces el filósofo se entristeció, empezó a dudar de la verdad de su propia doctrina y le preguntó cómo era posible resolver el problema desde la inspiración divina (Ibn'Arabî tenía fama de haber alcanzado la sabiduría en un retiro espiritual), y si ésta enseñaba lo mismo que el razonamiento. Entonces el místico respondió: *“Sí y no. Entre el sí y el no, salen volando de sus materias los espíritus y de sus cuerpos las cervices”*¹⁰⁸. Averroes se quedó al principio desconcertado, pero luego le dio las gracias a Dios por tener delante a alguien cuyo conocimiento no se debía al uso de la razón y a las lecturas de grandes pensadores sino a la meditación y la oración durante un retiro espiritual.

El segundo encuentro se produjo en un éxtasis de Ibn'Arabî, justo después de que éste deseara tener una segunda entrevista con Averroes. Apareció entonces el filósofo separado de él por un velo sutil y completamente abstraído, incapaz de entrar en contacto con la unidad por estar demasiado preocupado por sí mismo.

El último de los tres encuentros tuvo lugar en el entierro de Averroes, en el año 1198 (595 en el calendario musulmán), en Córdoba, ciudad a la que habían trasladado los restos mortales del filósofo muerto en Marruecos. Al ver que los libros de Averroes hacían de contrapeso del ataúd, Ibn'Arabî dijo para sí: *“a un lado va el maestro, y al otro van sus libros. Mas dime: sus anhelos ¿viéronse al fin cumplidos?”*¹⁰⁹.

Henry Corbin dice que estos tres acontecimientos tienen un carácter a la vez histórico y simbólico. El primero es el enfrentamiento entre el filósofo (que usa la razón como órgano de conocimiento) y el místico (que usa el corazón). Ante el diálogo dualista que Averroes plantea (sí o no), dualismo del conocimiento científico, método de verdad emanado del socratismo fundado en una lógica binaria, donde caben sólo dos valores, el uno falso y el otro verdadero, y que Aristóteles tomará como principal vía para acceder a la verdad, el místico da una respuesta última que

¹⁰⁸Ídem, p. 57. Henry Corbin recoge en su libro el testimonio que dio el propio Ibn'Arabî sobre el encuentro.

¹⁰⁹Ídem, p. 58.

no es sino la apertura del dualismo de la lógica aristotélica hacia el mundo de las imágenes (*mundus imaginalis*), que a la vez revelan la trascendencia de las palabras y el carácter velado de la realidad, la polisemia del símbolo y la existencia de un misterio que supera los logros de la razón, la cualidad a la vez de velo de los sentidos profundos y de ventana a los mismos que otorgan las imágenes, los símbolos y los mitos. La imaginación nos ofrece una ventana al dualismo, representa la facultad de apertura del ser humano a lo que lo trasciende y la condición nunca definitiva del conocimiento, además de dar continuidad a todas las operaciones humanas y sugerir la existencia de un *Anima mundi* o entramado complejo, tejido, de la que todo lo existente forma parte.

El segundo encuentro es un suceso completamente imaginal, las visiones de un místico convertidas en acontecimiento histórico, lo imaginario entrando en la vida, la posibilidad de obtener conocimiento a través de la experiencia interior o de los sueños.

El tercer encuentro constituye el envés del segundo, se trata de un acontecimiento histórico, la asistencia de Ibn'Arabî a los funerales de Averroes y lo que allí observa el sufí. La caballería que transporta el ataúd del filósofo lleva como contrapeso sus libros, y este hecho es interpretado simbólicamente por el místico. La realidad se nos presenta como simbólica, y un hecho que pudiera parecer fortuito es analizado por Ibn'Arabî como cargado de significación. La vida se convierte en viaje iniciático, hermenéutico, hacia el conocimiento de uno mismo y de la realidad. La experiencia completa se carga de sentido, y la realidad se comprende como simbólica.

La interpretación de las tres veces en que Ibn'Arabî y Averroes se encontraron, nos señala las que son, a nuestro juicio, las tres nociones fundamentales en que desembocan las diversas propuestas sobre el imaginario:

a) La imaginación es retomada como facultad de apertura de la razón a lo que la trasciende, intermediaria entre la operación intelectual y la empírica, puente entre

ellas, necesaria para nuestra construcción de significados, que incorpora lo afectivo y es esencialmente polisémica.

b) Lo imaginario (que distinguiríamos de “el” imaginario), donde se incluyen mitos, arquetipos, sueños y visiones, es considerado por los teóricos del imaginario como un acontecimiento significativo, un hecho simbólico que nos da información sobre lo real, mediador entre lo abstracto y lo sensible. Una vivencia extrema dentro de lo imaginario sería la experiencia mística o conexión con lo absoluto, identificada por Corbin como “lo imaginal”, debiendo así distinguir, con Paracelso, entre la *imaginatio vera* y *phantasey*;

c) El acontecimiento histórico es percibido también como simbólico, la vida se convierte en un viaje iniciático de desentrañamiento de un sentido que la trasciende, pero del que ella es llave, revelado y a la vez velado, exotérico y esotérico, al que se accede no tanto por el uso de la razón, como por el del corazón. El corazón no es aquí, como se ha querido ver en la contemporaneidad, órgano de los sentimientos (lo que Hillman denominaba corazón de San Agustín), ni tampoco circuito hidráulico (como lo describía Harvey), sino expresión microcósmica de lo real, chispa divina, centro vital y lugar de atracción del conocimiento verdadero, tal y como lo plantea la mística sufí, para la que el camino espiritual es proceso de limpieza del corazón, hasta devolverlo a su verdadera realidad, la de ser espejo de lo divino. Ortiz-Osés deja claro que el corazón no se opone a la razón, sino que es co-razón, razón afectiva, razón que incorpora la conciencia de unidad y el reconocimiento de lo absoluto. Este modo de interpretar simbólicamente lo que nos sucede, este filtro hermenéutico en el que reflejamos, para obtener sentido o aprendizaje, nuestro vivir, que incluiría lo imaginario y las proyecciones de la imaginación (tanto *imaginatio vera* como *phantasey*), constituiría nuestro imaginario (“el imaginario”), que aparecería como la emanación de un Uno siempre indecible.

2. 5. 2. El imaginario de los teóricos del imaginario

A continuación, vamos a acercarnos a la cosmovisión, la visión del mundo o el imaginario compartido por los teóricos a los que nos hemos referido en las páginas precedentes. Podremos comprobar que, más allá de sus divergencias, un espíritu afín sostiene sus teorías.

En primer lugar hay que destacar que los teóricos del imaginario parten de un presente al que lanzan sus preguntas. Ellos reconocen la falta de esperanza a la que ha conducido el dualismo occidental y el agotamiento de los modelos existentes para explicar la realidad y comprenderla. Son conscientes de la necesidad de abrir el imaginario moderno y de buscar la unidad más allá de la dualidad. Se vuelven traductores y le dan la vuelta al mito del progreso. En otros tiempos y otras culturas hallan elementos que sirven de puente o de medicina para suturar la herida moderna. De ahí la idea de la actualidad de la antigüedad de Joël Thomas, que encuentra que los latinos tenían cosas que enseñarnos; de ahí también la propuesta del *mundus imaginalis*, o mundo intermedio entre lo sensible y lo inteligible, que Corbin importa desde la mística persa, el trabajo de Eliade sobre la pervivencia de los mitos, el interés por el paganismo de Hillman, el desarrollo de la mitocrítica de Durand o el estudio de la semejanza entre los diagramas judíos, gnósticos o budistas por parte de Gómez de Liaño.

Ante la pregunta de cómo superar el dualismo racionalista, responden que con referencia siempre a una unidad. La noción que rescata Hillman del *Anima mundi* viene a convertir la realidad en un tejido. Reconocen que hay una coincidencia en los contrarios, recorren los puentes que unen los opuestos, buscan el tercer término implicado. Pasan de hablar del uso de la razón a, como dice Ortiz-Osés, el co-razón, desplazando el órgano fundamental de conocimiento del cerebro al corazón. La imaginación es recuperada como facultad de generar conocimientos verdaderos. Los teóricos del imaginario dejan de centrarse en el sujeto o en el objeto para atender a lo relacional, porque es ahí donde se desvelan los sentidos de la existencia. El dios de referencia pasa a ser Hermes, mensajero de los dioses, intermediario, transmisor del sentido. La realidad es simbólica y la vocación fundamental es la hermenéutica. Lo

Real, para los teóricos del imaginario, está velado.

A esta idea de que lo Real está velado van ligadas la nociones de apertura y de complejidad. La realidad es compleja, como un tejido, y la vida es un viaje iniciático o una aventura que consiste en desentrañar lo que tienen que decirnos las cosas más allá de sí mismas. El símbolo vela y revela, el mito explica mejor la complejidad de la existencia que el acontecimiento histórico, y es imposible el conocimiento absoluto. Nuestra visión del mundo, los límites de nuestro acercamiento a lo real, constituyen nuestro imaginario. Es posible ampliarlo, hasta el infinito.

Como dice Gilbert Durand, las teorías del imaginario enlazan siempre con las Ciencias de las Religiones. Reconocen que hay un Uno que es indecible, y un sentido esotérico de la existencia, un significado oculto, profundo, que subyace a la realidad externa. Podemos hablar de estos autores como académicos-místicos que intentan reconocer los límites de nuestro conocimiento y la imposibilidad última de absolutizar el Uno, aquello que está más allá de las palabras y que sólo puede corresponder a una experiencia extrema. Por debajo de ese Uno velado, fluyen los imaginarios de los individuos, de los grandes genios, de los grupos humanos, de las sociedades y las épocas, de la especie. Y lo hacen de manera continuada, ligados entre sí como en un tejido, reconociendo el retorno del Alma al mundo, del corazón a la ciencia, de la mística a la academia.

CAPÍTULO 3. JOSÉ MARTÍ

3. 1. Introducción

El cubano José Martí (1853-1895), fue uno de los iniciadores del modernismo, e influyó especialmente en la prosa de los autores que lo continuaron. Fue además un hombre de acción, comprometido hasta el fondo con su época, apasionado y voluntarioso, protagonista de la independencia cubana.

En las páginas que siguen afrontaremos el estudio de las líneas generales de su vida, analizaremos las referencias a las drogas de su literatura, tanto en prosa como en verso, e interpretaremos el significado que las sustancias tuvieron en su imaginario.

3. 2. La vida de un poeta hombre de acción. ¿Pudo tener tiempo para las drogas?

El debate sobre la pertinencia de incluir a Martí dentro del modernismo se ha prolongado durante años y ha acabado por arrojar una conclusión más o menos consensuada: el cubano fue uno de sus iniciadores.

Más allá del estilo de sus composiciones poéticas y de su prosa, la posición de Martí ante la modernidad (lo que suele definir con más acierto la pertenencia o no de un escritor al movimiento) parece reclamar un lugar propio, único, lejos del escapismo de algunos de sus contemporáneos, del preciosismo y la ornamentación excesivas y de cierta posición elitista que obligaba al refugio en los mundos interiores.

La literatura de Martí, sin embargo, como la de los otros modernistas, tuvo en cuenta todo lo que era la modernidad, es más, fue la respuesta intelectual y vital quizá más intensa que un hombre pudo dar a sus circunstancias.

María Zambrano decía que *“no es frecuente que ambas cosas, la acción y su comentario, el hacer y la expresión se reúnan en un hombre solo”*¹¹⁰, y señalaba, en su artículo “Martí camino de la muerte”, que el cubano era en realidad poeta, que no tenía vocación guerrera alguna, que decidió de alguna manera sacrificar su vocación para cumplir un destino, y que en ese sacrificio, expresado de modo admirable por el modo de su muerte, radicó su grandeza.

Martí vivió intensamente, escribió intensamente, situado siempre entre el materialismo (la exageración de la materia) y el espiritismo (la exageración del espíritu). Era un orador excepcional (se ganó la admiración asombrada del propio Darío, cuando se conocieron en Nueva York) y un escritor espontáneo, a la búsqueda siempre de expresar la esencia propia y la de las cosas. La vida, tal cual, parecía ser lo suficientemente interesante para él, por lo que cuesta imaginarlo (y no hay documentación que lo insinúe) sometido al abuso de ninguna sustancia. Sí pudo probar tal vez alguna vez el hachís, el opio o la morfina, estos últimos eran recetados con frecuencia por los médicos y Martí había sufrido muchas enfermedades, ocasionadas algunas de ellas en sus años de prisión en Cuba, cuando era sólo un adolescente. Pero su interés por las sustancias, aunque planteado con profundidad cuando se enfrenta a ellas en algunos de sus textos (como veremos), era bastante limitado. Ellas formaban parte del mundo en el que Martí vivía y por ello, porque a Martí le obsesionaba acceder a la especificidad de su mundo y a la realidad concreta de otras culturas, las tenía en cuenta y podía dedicarle artículos o poemas al uso del hachís en el mundo árabe, a las posibilidades visionarias de algunas sustancias, o al abuso que en Nueva York se hacía del opio, introducido en la gran ciudad por los inmigrantes chinos. Pero las drogas eran sólo un elemento más del espacio y el tiempo a los que perteneció.

110 Zambrano, “Martí, camino de la muerte”, en <http://www.bohemia.cu/josemarti/index.htm>.

3. 3. La prosa. Medicina y veneno

José Martí conocía los distintos tipos de drogas que consumían sus contemporáneos, desde el opio, la morfina, la cocaína y el hachís, las más célebres de su tiempo, hasta algunas sustancias recientemente conocidas en Occidente, como el *pitchury* de Australia, al que dedicó unas líneas en *La Opinión Nacional*, en 1882. La ingente obra que dio a la luz el espíritu inquieto del cubano en sus 42 años de vida deja sólo unas pocas referencias a las drogas, que sirven, sin embargo, como microcosmos que resume y a la vez explica el significado de toda su labor literaria.

Algunas de las menciones de Martí a las sustancias en sus páginas de prosa son puramente anecdóticas. Así, se refiere en “Los isleños en Cuba” (publicado en *Patria*, el 27 de agosto de 1892), a un canario, Ignacio Montesinos, bravo, que habitaba el presidio de La Habana, y que “*servía mucho, hablaba poco, dio opio a los guardias, y huyó libre*”¹¹¹, demostrando el escritor que conocía bien los efectos sedantes que provocaba la droga analizada por De Quincey; y critica en otro artículo publicado en *Patria* en 1892 a los que piensan que los cubanos marchan a tierras norteamericanas para aprender la virtud, comparando esta acción con la de inyectarse morfina: “*Ni es preciso, como piensan los de otra especie de buñolería, que ha de venirse por este país ameno, en verano, para picarse de la virtud, como los valientes de este mundo, y los poetas perfectos, se pican de la morfina*”¹¹². Martí se mofa así de quienes sostienen tal pensamiento y, además, pone en duda, con cierta ironía, la virtud estadounidense, y que la visita a un país extranjero pueda servir para modificar, de repente y para siempre, el alma individual de uno.

3. 3. 1. Las drogas como rasgo de especificidad de los pueblos

Como todo lo que floreció de su pensamiento, la visión de las drogas que Martí nos ofrece a través de sus textos en prosa es compleja, a veces contradictoria,

111 José Martí, *Obras completas, volumen 4. Cuba*, La Habana, Editorial Ciencias Sociales, 1975, p. 423.

112 José Martí, *Obras completas, volumen 5. Cuba*, La Habana, Editorial Ciencias Sociales, 1975, p. 369.

sabia y a la vez muy rica en significados.

El autor cubano, en su pasión por comprender el alma real de los pueblos, acostumbra a ligar las distintas sustancias con las naciones o las culturas ancestrales de las que proceden. En sus apuntes, podemos encontrar sus reflexiones acerca de las ruinas de Palenque o el pasado de la ciudad mexicana de Cholula. En visita a esta última, entusiasmado por la grandeza de la arquitectura y de los detalles insertados en los monumentos, llega a presentir su creación como producto de un ensueño de marihuana, hachís o tabaco, y dice así:

“Vivas están aquellas remembranzas, en aquella vigorosa arquitectura, la de menudos detalles, la de inacabables curvas, la de bordadas piedras, tan fastuosa y varia, tan caprichosa y atrevida, que tal parecen sus creaciones sorprendidas en la embriaguez adormecedora de la somnífera marihuana; -o luminosos y revueltos giros del haschisch arábigo,- o revelaciones sutiles arrancadas a las entrañas del tabaco, en sus azules y brumosas curvas, en sus flexibles ondas nacaradas.-”¹¹³.

Vuelve a reflexionar sobre esta misma posibilidad de que el consumo de una sustancia favoreciera la inspiración creadora del arte de las culturas americanas antiguas, en un fragmento sobre los “Indios” recuperado en el Volumen 22 de sus *Obras completas*, que parece haber servido de base al párrafo anterior:

“Sólo a los hindús se parecen las esculturas americanas, tan ricas en revueltas curvas, en extraños adornos, en menudos detalles que parecen las plumas de la piedra, que tal se dirían sorprendidos en la embriaguez de la adormecedora marihuana; a cuyo influjo con extraña sonrisa y perezoso bienestar cede el indio mexicano, o como si el árabe haschisch les hiciera volcánica fiesta en el cerebro; o a las entrañas del tabaco rico en sus azules espirales curvas, y en el seno de sus flexibles

¹¹³José Martí, *Obras completas*, volumen 19. *Viajes/ Diarios/ Crónicas/ Juicios*, La Habana, Editorial Ciencias Sociales, 1975, p. 443.

ondas nacaradas robado las hubiese”¹¹⁴.

Martí es el primero de los escritores modernistas hispanoamericanos en reflexionar acerca del posible uso inspirador que las culturas americanas antiguas pudieron hacer de las sustancias a la hora de elevar sus templos o de decorar sus paredes. Como en tantos otros campos del pensamiento, el cubano se muestra aquí abanderado de su época y es capaz de plantearse la especificidad del uso de la marihuana o el tabaco en las culturas precolombinas tal y como el hachís tuvo un significado en la cultura árabe y el opio en las del Extremo Oriente. Además, Martí aprovecha para hacer análisis comparativos de culturas y para abrir y darle complejidad a la idea sostenida por muchos de los escritores modernos de que las sustancias podían sustituir a la inspiración en la época moderna.

En un artículo, referido a “La República Argentina en el exterior”, publicado en *La Nación* de Buenos Aires el 22 de junio de 1888, Martí se refiere a una reunión de la Cámara de Comercio en Nueva York, en que los expertos dialogan sobre la situación económica de Argentina. Critican que ésta atienda al valor de especulación de la propiedad, en vez de a su valor real, y se refieren al llamado “*narcotismo de Hispanoamérica*”¹¹⁵:

“Y uno de los amigos de la Argentina hacía notar que de ella no puede decirse que padece de lo que el mismo Hopkins llama en su discurso “el narcotismo de Hispanoamérica”. “No; lo que es del opio -decía otro- no parece que padezca; tal vez esté en peligro de padecer de la cocaína”. “Ella aprenderá con los golpes, como nosotros estamos aprendiendo, el error de negociar en los valores falsos que la especulación acumula sobre los valores reales””¹¹⁶.

Parece que era habitual, entre los estadounidenses, considerar a los estados

114 José Martí, *Obras completas, volumen 22. Fragmentos*, La Habana, Editorial Ciencias Sociales, 1975, p. 27.

115 José Martí, *Obras completas, volumen 7. Nuestra América*, La Habana, Editorial Ciencias Sociales, 1975, p. 337.

116 Ídem.

hispanoamericanos como sometidos al influjo de algún narcótico, por lo que refleja en su artículo Martí. El señalamiento posterior del opio y la cocaína no hace sino identificar la tendencia argentina de tratar con los valores imaginarios de la propiedad más que con los reales no como un adormecimiento o estado letárgico de la conciencia sino como una preferencia por estados que tienen más que ver con los efectos de la cocaína, como una excesiva confianza quizá en la economía propia.

Pero Martí no sólo pone a dialogar a las culturas hispanoamericanas con las sustancias. De hecho, la reflexión más repetida en sus textos sobre drogas es la referida a la relación del pueblo chino con el opio, conocida muy de cerca por Martí durante su estancia en Nueva York. En un artículo publicado en *La Nación* de Buenos Aires el 20 de junio de 1883, se refiere a los chinos de malas artes (Martí nunca identifica a toda una nación o grupo humano con un vicio, sino que reconoce la tensión individual por el vicio o la virtud), dedicados a difundir el uso del opio y a infectar con él a la población:

“de mala hora, los chinos infectos, a quienes sus mismos compatriotas honrados persiguen, porque saben de artes abominables y espantosas, y de humos de yerba, y opio hediondo, que llenan el espíritu de miasmas, los ojos de miradas lodosas, las manos de temblores”¹¹⁷.

El artículo pasa a resumir en qué consisten esas malas prácticas. Martí señala que estos chinos dan dulces de opio a las niñas y acaban por convertirlas en esclavas de la sustancia y, así, de sus deseos. La policía no hace nada para evitarlo y permite que la práctica se generalice.

También mujeres ricas se han aficionado a entrar en las fumerías, y hay jóvenes que piden a los curas católicos que les ayuden a intentar convencer a quienes entran de que no lo hagan.

¹¹⁷José Martí, *Obras completas, volumen 9. En los Estados Unidos*, La Habana, Editorial Ciencias Sociales, 1975, p. 411.

Martí pasa entonces a elogiar a los periodistas, que azuzan a los policías para que actúen y

“Los empujan a las puertas por donde se entra a la casa de opio, sorprenden a las pobres mozas de trabajo, que con los ojos opacos y gruesos, los cabellos pastosos y desordenados, y las pálidas mejillas salpicadas de rosetas cárdenas, el vestido mísero torcido en arrugas, vienen a vaciar en las manos del chino, en pago de la negra pipa de opio, que las lleva a otros mundos, la porción de jornal que espera en vano, con sus manos sin carne, la madre afligida”¹¹⁸.

Esos mismos periodistas consiguen espantar a las mujeres ricas, que al verse vigiladas huyen de las fumerías.

Martí se hace eco del odio que sienten los irlandeses hacia los chinos y continúa:

“La ciudad no reposa (...); se corre el riesgo de que irlandeses y otras castas, movidos de odio al chino sobrio que en el mercado de trabajo les saca codos y puede dejarlos sin labor, de puro abaratarla, exageren el mal que el vicio del opio hace en las clases pobres, a cuyas jóvenes ya cautiva, y en las altas, que tienen en los barrios ricos tarimas recamadas, donde fuman de tarde a mañana, y el día después a veces, el veneno que de la taza de porcelana les lleva a los labios una pipa de oro. Pero este pueblo, implacablemente sensato, estrujará de una puñada a esos gusanos que le andan en las entrañas; y pondrá por su cabeza, como Panza en los que creía dignos de estima, a esos otros chinos avisados, aseados, ligeros, que toman, mientras barnizan cuellos y bruñen pecheras, lecciones de una maestra de leer, y cuelgan las paredes de frases de la Biblia”¹¹⁹.

¹¹⁸Ídem, p. 412.

¹¹⁹Ídem.

Como podemos observar, Martí no aprovecha el artículo para criticar a todos los chinos, sino que se refiere exclusivamente a los chinos viciosos, y se lamenta de la generalización del abuso del opio por parte de la población de Nueva York, tanto pobres como ricos, en particular el uso excesivo que de él hacen las mujeres.

En el texto que Martí le dedica a “El puente de Brooklyn”, publicado en *La América* en junio de 1883, el escritor cubano habla de las distintas nacionalidades que cruzan la ingente construcción y se refiere una vez más al chino:

*“El chino es el hijo infeliz del mundo antiguo: así estruja a los hombres el despotismo: como gusanos en cuba, se revuelcan sus siervos entre los vicios. Estatuas talladas en fango parecen los hijos de sociedades despóticas. No son sus vidas pebeteros de incienso: sino infecto humo de opio”*¹²⁰.

Martí, estandarte de la libertad (“*la libertad en la religión definitiva*”¹²¹), dice en su texto sobre “El poeta Walt Whitman”), identifica al pueblo nacido del despotismo como compuesto por seres alejados de su alma, atrapados por el vicio. En este caso parece referirse al chino en general, con lo que nos asomamos al carácter contradictorio de la literatura martiana.

En un artículo se adentra en “Un funeral chino”, y abunda en la misma idea de ligar un tipo concreto de chino con el consumo del opio:

“Hay el chino abate, sabichoso y melifluo, de buenas carnes y rosas en el rostro, de poco pómulo y boca glotona, de ojo diestro y vivo. Hay el chino de tienda, terroso de color, de carnes fofas y bolsudas, remangados la blusa y los calzones (...). Hay el chino errante, acorralado, áspero y fosco, que cargó espada o pluma y vive de memorialista y hombre bueno, mudo o locuaz por turnos (...). Y hay el

¹²⁰Ídem, p. 424.

¹²¹José Martí, *Obras completas, Volumen 13. En los Estados Unidos*, La Habana, Editorial Ciencias Sociales, 1975, p. 135.

chino de las lavanderías, que suele ser mozo e ingenuo, alto y galán de cara, con brazaletes de ágata en los pulsos; pero más es canijo y desgarrado, sin nobleza en la boca o la mirada, manso y deforme; o rastrea en vez de andar, combo y negruzco, con dos vidrios por ojos, y baboso del opio.

Pero hoy las tarimas del opio están vacías; los lavanderos tienen cerrada la tienda (...)”¹²².

En otro artículo, Martí se hace eco de los bochornosos exámenes a los que son sometidos los chinos inmigrantes a su llegada a California, para descubrir si transportan opio, algo que debía de ser muy habitual:

“No cesan de ir inmigrantes de Oriente en todos los vapores que de China hacen el viaje a California, donde se les somete a toda clase de ridículas posturas y bochornosos exámenes, como único medio de hallar el opio que los inmigrantes astutos traen oculto entre sus anchos vestidos, o en la suela de sus gruesos zapatos, o en la cola de su larga cabellera. No hay vigilancia bastante para burlar la astucia de los chinos”¹²³.

Un texto publicado en *La Opinión Nacional*, en noviembre de 1881, destaca la capacidad que tiene el vicio del opio para envilecer moralmente a la población. Escribe el cubano:

“Existen en Nueva York casas nauseabundas organizadas por chinos a donde muchos americanos acuden a fumar opio. Allí se puede ver a los fumadores, lívidos y ebrios, tendidos como leños por las tarimas, al lado de la hedionda taza y de la larga pipa. Salen de las

¹²²José Martí, *Obras completas, Volumen 12. En los Estados Unidos*, La Habana, Editorial Ciencias Sociales, 1975, pp. 77-78.

¹²³José Martí, *Obras completas, volumen 23. Periodismo diverso*, La Habana, Editorial Ciencias Sociales, 1975, pp. 180-181.

casas de fumar, como cadáveres, aunque algunos ricos extravagantes han montado con lujo habitaciones para fumar opio; las casas donde este culpable vicio se fomenta están en los barrios bajos. Allí se alquila una pipa, un puesto en la tarima y el derecho de envilecerse”¹²⁴.

De todos estos artículos emanados de las experiencias de Martí en Nueva York, podemos concluir que el autor veía en el opio un posible instrumento de degradación moral de los individuos que lo consumían, y que se hallaba indisolublemente ligado a la cultura china que había extendido su uso en Occidente, siendo sus estandartes las clases viles de esta sociedad.

Encontramos en la prosa de Martí otras referencias a ciertas sustancias, ligadas a tipos humanos representativos de una cultura concreta o reflejos de una lejana sociedad. Así, un africano de Nueva York “*vive a pura agua y tabaco, con uno que otro sorbo del líquido, que dice haber descubierto en África, y es éter según unos, o haschisch, o coca*”¹²⁵, en la Exposición Universal de París de 1889 Martí accede a una sala en la que, “*al levantar una colgadura azul, ofrece una pipa de opio un elefante*”¹²⁶, y en un texto publicado en *La Opinión Nacional*, en febrero de 1882, el cubano informa a sus lectores de una sustancia afín al hachís o la marihuana que ha sido encontrada en Australia, el denominado *pitchury*. El escritor cubano demuestra estar enterado de los efectos que provocan ésta y otras sustancias y de su composición y el uso que de ella hacen los indígenas australianos. Escribe:

“El tabaco tiene un nuevo rival, y el haschisch arábigo y la marihuana de México un gemelo, en un producto recientemente introducido en los mercados europeos: el pitchury de Australia. Es semejante al tabaco en que deleita y narcotiza, y a la coca de Bolivia en que alimenta (...). En el pitchury se encuentran los mismos alcaloides que en el tabaco. Se produce en la Australia Meridional; se cosecha en

¹²⁴Ídem, p. 63.

¹²⁵José Martí, *Obras completas*, volumen 12, op. cit., p. 479.

¹²⁶José Martí, *Obras completas*, volumen 18. *Teatro/ Novela/ La Edad de Oro*, La Habana, Editorial Ciencias Sociales, 1975, p. 428.

agosto, cuando la planta florece; se secan las hojas al vapor, y empaquetadas en sacos de cáñamo, se ponen a la venta. La planta crece a una altura de 30 centímetros; sus flores son, salvo su color amarillento, como las de higuetera; sus hojas miden de 8 a 10 centímetros de largo; sus raíces son rojas. Los indígenas de Australia mascan estas hojas, y muestran tener en ello gran deleite; los colonos las preparan mezclándolas con ceniza, y las fuman a modo de cigarro. Fumadas o mascadas en gran cantidad, embriagan totalmente al fumador. Estimula, como las bebidas alcohólicas, y los indígenas afirman que les calma el hambre. Los ingleses están introduciendo el pitchury en Asia, donde comienzan ya a darle preferencia al opio”¹²⁷.

Martí demuestra una curiosidad ingente por todo tipo de temas al interesarse por transmitir a los lectores del periódico una información como ésta. Evidencia, además, que las drogas estaban en boca de todos a finales del siglo XIX.

3. 3. 2. Las drogas como veneno. El vicio en una sociedad ruin.

Hemos visto ya, en los artículos mencionados en el apartado anterior, el juicio moralmente negativo que Martí emitía acerca del consumo del opio, extendido en Estados Unidos por los inmigrantes chinos. El escritor e independentista es a la vez capaz de admitir la fuerza inspiradora de algunas sustancias, que pudieron sugerir a escultores y arquitectos algunas de las grandes formas surgidas en las culturas precolombinas, y de criticar duramente el consumo excesivo de opio en amplias capas de la sociedad de Nueva York. El cubano se sitúa aquí como representante pleno del modernismo, atendiendo al movimiento como posicionamiento en crisis del intelectual ante la sociedad de su tiempo. “*¡Ruines tiempos*”, escribe en el prólogo de *El poema del Niágara*, “*en que son mérito eximio y desusado el amor y el ejercicio de la grandeza*”¹²⁸.

¹²⁷José Martí, *Obras completas*, volumen 23, op. Cit., pp. 188-189.

¹²⁸En el prólogo de *El poema del Niágara*, Martí, *Obras completas*, volumen 7. *Nuestra América*, La Habana, Editorial Ciencias Sociales, 1975, p. 223.

En el pensamiento martiano se hace hincapié una y otra vez en la importancia del ejercicio de la virtud, una virtud que concierne al alma individual pero que se puede extender a los pueblos. En muchos de sus escritos, el uso de la droga (el abuso de la droga) es rescatado por Martí como signo de una sociedad viciada y decadente. En particular, el cubano se hace eco de la afición de las mujeres por las sustancias. Nos habla en un artículo de Odette, la protagonista de la obra de Sardou, “*que para aturdir su miseria absorbe copiosas dosis de morfina*” y que “*ve flotar en el humo azulado de sus sueños a una niña angélica que le tiende los brazos amorosos*”¹²⁹, y menciona la creación en Nueva York de un nuevo club de mujeres donde no se hacen cosas extravagantes y novedosas, sino que se leen las obras clásicas, se escribe y se comentan temas culturales. Lo presenta así Martí, dejándonos ver la generalización del uso de la morfina por parte de las damas:

“Porque pasarse la noche mojando barajas en champaña, como esos hidalgos del Sur, es quehacer que merece lo que ha dicho de él, citando una frase de Ibsen, el último club que se ha fundado en Nueva York, que no es el del baño turco, donde, cansadas de la hoja de coca y la morfina, van las bellezas, sedientas e incultas a remedarse el color, o lucir la vanidad, o calmar el corazón sombrío, sino el club de las mujeres de colegio, donde una junta de siete acepta o rechaza las aspirantes, que son muchas, porque no hay allí celos ni pompa, ni se aboga por raras novedades, sino que, a la sombra apacible de las cortinas amarillas (...), leen, y escriben, y comentan la visita de la mujer de Cleveland al club de Browning, y proclaman al Jin humanitario de Mark Twain (...)”¹³⁰.

Martí menciona en algunas otras ocasiones la degeneración que provoca el uso de drogas, en este caso consumidas por hombres. En una carta a Manuel

129 José Martí, *Obras completas, volumen 15. Europa*, La Habana, Editorial Ciencias Sociales, 1975, p. 256.

130 José Martí, *Obras completas, volumen 13. En los Estados Unidos*, La Habana, Editorial Ciencias Sociales, 1975, p. 461.

Mercado, de enero de 1888, se refiere a “*Bonalde, víctima infeliz de la morfina*”¹³¹, y en un fragmento publicado en el volumen 22 de sus *Obras completas* presenta a un personaje “*abestiado por la morfina*”¹³². Las sustancias parecen aliarse con la enfermedad, con el envilecimiento físico y moral del ser humano moderno, atrapado por la compleja maraña de la civilización. El consumidor vencido por la fuerza de la morfina o el opio, inmerso en la adicción, pierde sus cualidades humanas y se sitúa en las antípodas del modelo antropológico de Martí, el hombre natural que emplea su voluntad para encontrar su alma, para volver a sí mismo, para entrar en contacto con las fuerzas de la naturaleza que lo vuelven sencillo, sincero, verdadero y virtuoso.

3. 3. 3. Las drogas como medicina.

Pero el pensamiento de Martí es, una vez más, en relación a las drogas, complejo. El escritor abogaba por un regreso al hombre natural, al estar esencialmente en el mundo, a vivir con el más allá como horizonte y con lo eterno o el espíritu como perspectiva, pero a la vez soñaba, con una mente preocupada por el progreso humano, con la libertad del hombre futuro, la libertad verdadera, sin desdeñar nunca los avances científicos, que acabarían por descubrir lo que el espíritu ya sabe¹³³.

Si Martí proponía un uso adecuado de las sustancias como fuentes de

131 José Martí, *Obras completas, volumen 20. Epistolario*, La Habana, Editorial Ciencias Sociales, 1975, p. 123.

132 José Martí, *Obras completas, volumen 22. Fragmentos*, La Habana, Editorial Ciencias Sociales, 1975, p. 41.

133 Escribe a propósito Martí en su bello ensayo sobre “Emerson”:

“¿Y las ciencias? Las ciencias confirman lo que el espíritu posee: la analogía de todas las fuerzas de la naturaleza; la semejanza de todos los seres vivos; la igualdad de la composición de todos los elementos del Universo; la soberanía del hombre (...) El espíritu presente; las creencias ratifican (...). Cuando el ciclo de las ciencias esté completo, y sepan cuanto hay que saber, no sabrán más que lo que sabe hoy el espíritu, y sabrán lo que él sabe. Es verdad que la mano del saurio se parece a la mano del hombre, pero también es verdad que el espíritu del hombre llega joven a la tumba a que el cuerpo llega viejo, y que siente en su inmersión en el espíritu universal tan penetrantes y arrebatadores placeres, y tras ellos una energía tan fresca y potente, y una serenidad tan majestuosa, y una necesidad tan viva de amar y perdonar, que esto, que es verdad para quien lo es, aunque no lo sea para quien no llega a esto, es ley de vida tan cierta como la semejanza entre la mano del saurio y la del hombre” (José Martí, *Obras completas, volumen 13. En los Estados Unidos*, La Habana, Editorial Ciencias Sociales, 1975, p. 25).

inspiración en las sociedades precolombinas y un modo viciado de consumirlas en la modernidad, es también capaz de verlas como medicinas útiles a la sociedad a la que pertenece, dedicándoles un breve texto en *La Opinión Nacional*, en enero de 1882:

*“Hay medicinas varias para la falta de sueño, mas es peligroso usarlas, y preciso además conocer la causa real del insomnio. Si viene de pesares, conviene el uso de la morfina, narceína y codeína; si de agitación nerviosa o excitación arterial, obra bien el bromido de potasio, a menos que el paciente no sea anémico. En los insomnios puramente nerviosos, no hay cosa como el cloroformo en cortas cantidades. En todos los casos es aplicable el hidrato de cloral, menos en los de dispepsia y males de corazón. El insomnio de los ancianos y personas débiles debe ser tratado con vinos, amargos y cosa semejante”*¹³⁴.

Martí hace inventario de todas las sustancias apropiadas para mitigar el insomnio, y nos muestra así un extenso conocimiento y un reconocimiento de los avances médico-farmacológicos del momento. Al igual que los griegos utilizaban la palabra *fármakon* con el doble significado de medicina y veneno, Martí le reconoce a las drogas esta doble naturaleza. Fiel a su pensamiento complejo, contradictorio en cuanto a que reconocía la unión existente entre los términos opuestos, es capaz de ver en la morfina la capacidad de sanar un problema físico y la potencialidad de envenenar y envilecer a un sujeto sano.

3. 3. 4. Las drogas como herramienta de exploración del alma.

Hemos repasado ya algunos artículos en los que Martí mencionaba la capacidad inspiradora de sustancias como el hachís, la coca o el tabaco, en particular cuando visitaba los monumentos de la América precolombina. De especial interés resulta, a este respecto, un breve fragmento rescatado para sus *Obras completas* de

¹³⁴José Martí, *Obras completas*, volumen 23. *Periodismo diverso*, La Habana, Editorial Ciencias Sociales, 1975, p. 144.

uno de sus cuadernos de apuntes, escrito en 1881, que dice así:

“La acción de la morfina.

¿Qué adormece?

¿En qué consiste?

¿Deducir qué sea el alma, por esa vía?”¹³⁵

Las preguntas que lanza al aire Martí, como proponiéndose a sí mismo indagar en su respuesta, son reflejo de su enorme curiosidad y de un objetivo que tuvo como esencial en su vida y como propuesta para todas las vidas, individuales o colectivas: el viaje de descubrimiento de uno mismo. El escritor cubano conoce los efectos visionarios e indagatorios que regala esta sustancia y sabe que puede ser una herramienta útil en la exploración del alma. La sustancia se vuelve entonces, lejos de ser veneno para la intoxicación y el envilecimiento de la población o medicina para la curación del insomnio, aliada del camino espiritual, remedio para la liberación del hombre natural, propiciadora del encuentro con el fondo de nosotros mismos, sustancia enteogénica (que posibilita llegar a tener a Dios dentro) o psicodélica (que manifiesta el alma), dos neologismos acuñados y extendidos en el siglo XX por los buscadores espirituales que emplean las sustancias en sus exploraciones.

De ser así, la morfina podría convertirse en interesante instrumento del poeta, encargado de indagar en sus mundos interiores para enseñarle a la sociedad moderna que el fondo del alma es de origen divino¹³⁶, y se volvería aliada de la trascendencia

135 José Martí, *Obras completas, volumen 21. Cuadernos de apuntes*, La Habana, Editorial Ciencias Sociales, 1975, p. 159.

136 Escribe Martí, sobre la labor de los poetas modernos, en el prólogo de *El poema del Niágara*:

“Ni líricos ni épicos pueden ser hoy con naturalidad y sosiego los poetas; ni cabe más lírica que la que saca cada uno de sí propio, como si fuera su propio ser el asunto único de cuya existencia no tuviera dudas, o como si el problema de la vida humana hubiera sido con tal valentía acometido y con tal ansia investigado, -que no cabe motivo mejor, ni más estimulante, ni más ocasionado a profundidad y grandeza que el estudio de sí mismo” (Martí, *Obras completas, volumen 7. Nuestra América*, La Habana, Editorial Ciencias Sociales, 1975, p. 225).

que persigue Martí, propiciadora del rescate del espíritu que el escritor anhela para su tiempo.

3. 4. El poema “Haschisch”

El 1 de junio de 1875 apareció en la *Revista Universal*, de México, un poema de Martí titulado “Haschisch”.

La larga composición nos sitúa en las tierras, bañadas por el sol, de Arabia. El tono enérgico y vitalista del cubano fluye por cada verso. Martí presenta al árabe como airado (“*La ira/ en su pecho más loca se levanta*”¹³⁷), atrapado por la mentira (“*dulce llanto de amor a la mentira*”¹³⁸) y conocedor de las miserias humanas (“*y el seno, de miserias viles lleno,/ fango sangriento al árabe ha mostrado*”¹³⁹), pero anhelante también de lo eterno y del amor, y apasionado por sus cantos y por sus mujeres.

Martí pasa a describir entonces a las mujeres árabes, adoptando un tono hiperbólico que las presenta bellas más allá de lo nunca visto, amantes como no existen en la tierra, posibilitadoras de lo imposible, propiciadoras “*de una hoguera de luz nunca extingible*”¹⁴⁰. Y a continuación señala, reiteradamente, que “*la vida es el amor*”¹⁴¹ y que “*el alma de un poeta:/ es un sol de dolor: alma sin cura/ de universal enfermedad secreta*”¹⁴².

El cubano destaca que el beso de una mujer árabe puede atraer la eternidad hasta el instante (“*una árabe que besa,/ es labio de mujer, donde nos cumple/ la*

137José Martí, *Obras completas, volumen 17. Poesía*, La Habana, Editorial Ciencias Sociales, 1975, p. 75.

138Ídem.

139Ídem.

140Ídem, p. 76.

141La frase se repite en el inicio de tres estrofas en las páginas 76 y 77.

142Ídem, p. 77.

eternidad al fin una promesa”¹⁴³) y somete sus siguientes estrofas a oraciones condicionales que le hacen ponerse en la piel de un hombre besado por una mujer árabe. De ser así, señala Martí, llegarían a él la ternura, la ventura y el color a su dolor.

Poco después deja de instalarnos en el sueño de un posible beso futuro para afirmar que ha sabido cómo es un beso de mujer árabe a través de una experiencia extática:

*“Nadie sabe el secreto misterioso
de un beso de mujer: yo lo he sabido
en un arrobamiento luminoso
extra-tierra, extra-humano, extra-vivido”*¹⁴⁴.

La pregunta que invade al lector es: ¿qué ha provocado esa experiencia extrema? Martí continúa situándose en los extremos del apasionamiento. Quiere ir más allá de todo lo vivido, alcanzar las fronteras de lo real.

En una época en que *“todo lo fêrvido dormita,/ cuando todo lo imbécil gigantea”*¹⁴⁵, también es posible vivir una experiencia bella, algo que es verdad aunque sea sueño, *“porque deja/ partida la verdad, cierto el sonido”*¹⁴⁶.

Y entonces Martí parece revelarnos el causante de su arrobamiento, e inicia aquí su acercamiento literario a las posibilidades que abre el consumo de hachís:

*“El árabe, si llora,
al fantástico haschisch consuelo implora.
El haschisch es la planta misteriosa,
fantástica poetisa de la tierra:
sabe las sombras de una noche hermosa
y canta y pinta cuanto en ella encierra.-*

143Ídem.

144Ídem, p. 78.

145Ídem.

146Ídem, p. 79.

*El ido trovador toma su lira:
el árabe indolente haschisch aspira.*

*Y el árabe hace bien, porque esta planta
se aspira, aroma, narcotiza y canta.*

*Y el moro va dormido,
y el haschisch va cantando,
y el sueño va dejando,
armonías celestes en su oído.*

*Muchos cielos ha el árabe, y en todos,
en todos hay amor, -pues sin amores,
¿qué azul diafanidad tuviera un cielo?
¿Qué espléndido color las tristes flores?*

*Y el buen haschisch lo sabe,
y no entona jamás cántico grave.*

*Fiesta hace en el cerebro,
despierta en él imágenes galanas;
él pinta de un arroyo el blando quiebro,
él conoce el cantar de las mañanas,
y esta arábica planta trovadora
no gime, no entristece, nunca llora;
sabe el misterio del azul del cielo,
sabe el murmullo del inquieto río,
sabe estrellas y luz, sabe consuelo,
¡sabe la eternidad, corazón mío!”¹⁴⁷.*

147Ídem, pp. 79-80.

El hachís arábigo, fuertemente conectado con la cultura de la que procede, es presentado por Martí como medicina, como medio de inspiración, como favorecedor de estados alterados de conciencia en que los sonidos y los colores se vuelven más intensos, sustancia que permite el encuentro del consumidor con armonías celestiales (revela lo misterioso), cielos de amor, imágenes bellas y alegres, y la misma eternidad. Martí presenta a la droga como potenciadora de estados místicos, enteogénica y psicodélica, un útil instrumento para los poetas, cuya misión moderna radica en la indagación del alma propia.

Pero el poema no acaba aquí. Su tono cambia en las últimas estrofas:

*“Y en tanto -el encendido
vigor de este mi espíritu potente,
me quema en mí y esclavo y oprimido
tormenta rompe en la rebelde frente:-*

*Y en tanto -de mi espíritu el deseo
de aquello lo invisible se enamora,
y se abrasa en mí mismo, y ¡me devora
Buitre a la vez que altivo Prometeo!-*

*¡Amor de mujer árabe! Despierta
esta mi cárcel miserable muerta:
tu frente por sobre mi frente loca:
¡Oh beso de mujer, llama a mi puerta!
¡Haschisch de mi dolor; ven a mi boca!”¹⁴⁸*

Regresa la angustia, el dolor que el escritor quiso evitar mediante el consumo de hachís, pero esta vez no fomentada por el desamor sino por la abrasión. La experiencia apasionada de la unidad conduce al poeta a su propia extinción. Se pliega

¹⁴⁸Ídem, pp. 80-81.

el dualismo necesario para que se origine la vida. Las visiones y el intenso sentimiento que provocan acaban por volverse simulacro de autodestrucción, la contemplación de lo eterno pliega en espejo la cualidad del tiempo. El poeta se devora, la experiencia drogada le sugiere el triunfo de la muerte. Se revelan entonces todas las contradicciones internas de Martí. La liberación que le ofrece la sustancia le acaba haciendo más consciente de su condición de esclavo sobre la tierra; a la vez es rebelde y se somete a lo invisible; buitres se siente y también Prometeo. El viaje acaba acorralándolo, y el hachís, que ha sido consuelo (medicina), se vuelve ahora veneno y pasión autodestructiva: “*¡Haschisch de mi dolor, ven a mi boca!*”, grita el poeta en un último verso ya desesperado, convertido en paradoja de sí mismo.

3. 5. Las drogas en el imaginario martiano. Paradoja, complejidad y pasión autodestructiva

El imaginario de Martí, que engloba todo su posicionamiento ante la vida y ante su sociedad, es, como en todo ser humano sobre la tierra, la respuesta de un hombre (en este caso especialmente significativa, puesto que era un ser excepcional) ante el mundo en el que le tocó vivir. Al igual que el Modernismo nace como crítica y como toma de postura de los poetas (búsqueda de su lugar u hogar en el que reposar) ante la modernidad, Martí se sabe viviendo en una sociedad que no le deja ser plenamente él, y a eso le dedica, para transformarla y acomodarla de algún modo a lo que siente su corazón, toda la vida.

Martí es crítico con el materialismo imperante, con las miserias humanas, y con las injusticia que para él supone la pervivencia del dominio español sobre Cuba. A diferencia de muchos de los escritores modernistas (Julián del Casal, por ejemplo, su compatriota), el Martí poeta, marginado como ellos por la sociedad materialista, lejos de refugiarse en sus mundos interiores, dará un paso al frente y se comprometerá con la política y con su situación social hasta dar la vida en batalla.

No era bueno con las armas, pero la forma de su muerte fue señal del modo en que decidió vivir. A diferencia de muchos de los escritores modernistas, en vez de optar literariamente por buscar el efectismo o rescatar para el mundo burgués y materialista la aristocrática ornamentación, recargando y codificando sus textos (como Herrera y Reissig), prefirió la naturalidad de la palabra y del ser del hombre (“*amo la sencillez*”¹⁴⁹, dijo en *Versos sencillos*), defendió la sinceridad y la espontaneidad de la expresión, para intentar que no hubiera velos entre el sentir profundo, el ser del alma, y la literatura. Y luchó por convertirla en acción (“*el verso ha de ser como una espada reluciente, que deja a los espectadores la memoria de un guerrero que va camino al cielo y al envainarla en el Sol, se rompe en alas*”¹⁵⁰, escribió en la presentación de sus *Versos libres*), como para no alejarla de la vida, como para que no dejara de tener un sitio en la Modernidad.

Como los otros modernistas, Martí supo del nuevo lugar del poeta como explorador íntimo del alma (en el prólogo de *El poema del Niágara* se refirió a que la única lírica posible en el presente era la que cada uno podía sacar de sí, como si su propio ser fuera el único asunto de su existencia del que no tuviera dudas), comprendió que la dimensión religiosa o el reconocimiento del misterio eran esenciales en la vida del ser humano sobre la tierra (“*el ser religioso está entrañado en el ser humano. Un pueblo irreligioso morirá, porque nada en él alimenta la virtud*”¹⁵¹, aseveró en su pequeño texto “Hay en el hombre...”), y creyó firmemente en que la libertad era el horizonte poético y político y en que había un progreso en el devenir histórico del ser humano sobre la tierra (ahí radica la esperanza puesta en su hijo cuando escribe *Ismaelillo*¹⁵²).

Si atendemos a cómo las referencias drogadas de su literatura interactúan con los elementos fundamentales de su imaginario, podemos comprender cómo las

149José Martí, *Obras completas, volumen 16. Poesía*, La Habana, Editorial Ciencias Sociales, p. 62.

150Ídem, p. 131.

151José Martí, *Obras completas, volumen 19. Viajes/ diarios/ crónicas/ juicios*, La Habana, Editorial Ciencias Sociales, p. 392.

152Especialmente significativas resultan las palabras que le dedica a su hijo al inicio del libro: “*Espantado de todo, me refugio en ti. Tengo fe en el mejoramiento humano, en la vida futura, en la utilidad de la virtud, y en ti*” (José Martí, *Obras completas, volumen 16. Poesía*, p. 17).

escasas menciones a las sustancias y su posicionamiento moral o filosófico ante ellas son una especie de microcosmos que expresa a la vez la enorme complejidad de su pensamiento.

Los estudiosos de Martí insisten en resaltar el dualismo de su existencia (a la vez un intelectual y un hombre de acción¹⁵³), el carácter contradictorio de su persona y su pensamiento, y la paradoja como uno de sus rasgos definitorios¹⁵⁴. Podemos ver en sus textos sobre drogas, por ejemplo, en las menciones que hace a la relación de los chinos con el opio, cómo es capaz de considerar a la vez la droga como rasgo de especificidad de la cultura china (aprovecha para resaltar la falta de valores de los hijos de una tiranía) y de individualizar luego la actitud viciada de sólo unos cuantos chinos que favorecen la expansión del abuso del jugo de la adormidera entre la población de Nueva York.

Del mismo modo, la droga aparece a veces como instrumento de degradación física y moral (veneno), como remedio recetado por los médicos y reconocido por la ciencia (medicina), como instrumento de exploración del alma, como puerta a la inspiración y la creatividad y, en el caso del poema “Haschisch”, como espejo en que se reflejan todas las contradicciones internas del poeta hasta conducirlo directamente, por la intensificación de su sentir, hacia la paradoja de su propia existencia. La

153Escribe al respecto Remedios Mataix:

“Se funde la figura del intelectual inmerso en el debate ideológico de su tiempo con la del artista exquisito, de la misma manera que se unen el revolucionario (“poeta en actos”, prefería él) y el espiritualista volcado hacia la trascendencia, o el sabio reflexivo y el hombre natural que hay detrás” (Remedios Mataix (estudio y edición de), *José Martí*, Madrid, Ediciones Eneida, 2000, p. 14).

154José Olivio Jiménez se refiere a este carácter paradójico de la literatura de Martí en su análisis del prólogo de *El poema del Niágara*:

“Vemos, en la práctica, someterse Martí a lo antes indicado, o sea, la naturaleza poderosa de su tema: la vida es paradójica, toda reflexión sobre ella lo será también. Este ensayo martiano es, contundentemente, paradójico: en la paradoja reside el secreto del poder de sugerencia y de la fascinación que ejerce sobre el lector. No equivale esto a implicar que Martí se valga adrede de la paradoja como un excitador de la conciencia, tal el caso del mismo Unamuno; ni muchísimo menos que fuere posible aislar del contexto frases o expresiones donde por sí se reconozca una manifiesta intencionalidad paradójica. Es una impresión total; y se la percibe más como una atmósfera intuitiva que en calidad de una apasionada violación ejecutada por la voluntad y la inteligencia sobre la supuesta lógica objetiva de las cosas” (José Olivio Jiménez, “Una aproximación existencial al “Prólogo al Poema del Niágara”, de José Martí”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 1973-1974, nº 2-3, p. 414).

experiencia real o imaginada de Martí con la droga arábica provoca en los últimos versos un plegamiento de su imaginario, que a fuerza de extender los límites de la acción en el mundo, por un lado, y del anhelo de la trascendencia, por el otro, acaba por conducir al poeta hacia la autodestrucción. El apasionamiento extremo de Martí no podía permitirle una vida larga (él mismo intuía su temprana muerte en uno de sus primeros textos, *El presidio político en Cuba*), y los extremos, en su poema, acaban por unirse en un lugar común, una especie de tendencia a la muerte.

En este punto es posible disentir de la interpretación que María Zambrano hace del fallecimiento de Martí en su artículo “Martí camino de la muerte”. La filósofa española defiende la vocación poética de Martí y su tendencia a la acción como un sacrificio al que el cubano somete, libremente, a su destino. A mi juicio, la respuesta de Martí ante su época (toda ella vocacional, por así decirlo, porque acompañó al cubano desde su nacimiento) es tanto poética como política, aunque dirigidas siempre ambas por un espíritu que las unificaba: una herida en el sentido que Martí intentaba curar con un exceso de pasión, expresada literariamente en su afán por ser sincero, directo y sencillo; filosóficamente en su intento de regresar, como Emerson¹⁵⁵, a la conexión del hombre con la naturaleza, al encuentro con el alma propia y a tener siempre en cuenta la dimensión trascendente de la vida, su relación con el más allá; y políticamente, en su defensa de la independencia cubana y de la unidad americana, decidiendo dar su vida (aunque no era un hombre de armas) en la batalla.

Si regresamos otra vez a los distintos caracteres que toma la droga en el imaginario martiano, medicina o veneno, señal de identidad de un pueblo o instrumento para la inspiración artística, propiciadora del encuentro con el alma o intensificadora de los estados oníricos, podemos preguntarnos si existe un lazo que una a todas estas consideraciones.

Por un lado, Martí intentó resolver su carácter dualista (la mente vuelve doble

¹⁵⁵El que fue jardinero de Emerson, el también escritor Henry David Thoreau, quien dio a la luz la idea de la resistencia pasiva que Gandhi puso en práctica, decidió marcharse a vivir solo al bosque para intentar descubrir la vida verdadera, transmitiendo lo que aprendió en su obra *Walden*.

la realidad, y el dualismo es también necesario para la vida), apostando por la sencillez, la expresión sincera y espontánea, la transmisión directa de lo que dicta el corazón, siendo considerado el corazón (como el alma) expresión individual y concreta del latir de un Ser Supremo. Martí intuye en algunos de sus textos que sustancias como la morfina o el hachís pueden servir de instrumento en la exploración del alma.

Pero, más allá del dualismo de Martí, su carácter contradictorio e incluso paradójico, su pensamiento es aliado de la complejidad. Lo humano y lo que concierne a la vida es siempre complejo, y es así como podemos interpretar las distintas consideraciones que las drogas adquieren en sus textos.

En el otro extremo, esta complejidad no exige la renuncia a la unidad última del ser, algo en lo que insiste Martí una y otra vez. Las drogas pueden ser medicina o veneno, pero si esa aparente contradicción se sustenta es porque Martí sabe situar un lugar común sobre el que navegan ambas consideraciones. Es la voluntad de su uso, la cualidad y la calidad del alma que se lanza al consumo de una sustancia, la que conforma la moralidad o no de la misma. Por ello es posible observar el terrible abuso del opio que un sector de la inmigración china está generando en la población de Nueva York, sembrando semillas para su degradación moral, pero también cabe la posibilidad, en el otro extremo, de que el uso responsable de la morfina pueda propiciar el encuentro del buscador con su alma. Si hay que reconocer la existencia de complejidad y paradoja en Martí, es porque está sostenida en torno a la creencia de un Uno inmutable, eterno, que cubre lo mundano de analogías (hace suyo el pensamiento de Emerson), que permite su despliegue, como en el neoplatonismo, en una diversidad grandiosa y que garantiza una armonía interna en los seres que los virtuosos saben apreciar. Se refiere así a su admirado filósofo Ralph Waldo Emerson:

“Si en lo que vio hay cosas opuestas, otro comente, y halle la distinción: él narra. Él no ve más que analogías: él no halla contradicciones en la naturaleza: él ve que todo en ella es símbolo del

hombre, y todo lo que hay en el hombre lo hay en ella. Él ve que la naturaleza influye en el hombre, y que éste hace a la naturaleza alegre, o triste, o elocuente, o muda, o ausente, o presente, a su capricho. Ve que la hermosura física vigoriza y dispone el espíritu del hombre a la hermosura moral. Ve que el espíritu desolado juzga el Universo desolado. Ve que el espectáculo de la naturaleza inspira fe, amor y respeto. Siente que el Universo que se niega a responder al hombre en fórmulas, le responde inspirándole sentimientos que calman sus ansias, y le permiten vivir fuerte, orgulloso y alegre. Y mantiene que todo se parece a todo, que todo tiene el mismo objeto, que todo da en el hombre, que lo embellece con su mente todo, que a través de cada criatura pasan todas las corrientes de la naturaleza, que cada hombre tiene en sí al Creador, y cada cosa creada tiene algo del Creador en sí, y todo irá a dar al cabo en el seno del Espíritu creador, que hay una unidad central en los hechos, -en los pensamientos, y en las acciones”¹⁵⁶.

Y continúa, más adelante:

“No aflige la muerte a Emerson (...): morir es volver lo finito a lo infinito: rebelarse no le parece bien: la vida es un hecho, que tiene razón de ser, puesto que es; sólo es un juguete para los imbéciles, pero es un templo para los verdaderos hombres”¹⁵⁷.

Y al lado de este reconocimiento de la unidad, de la trascendencia, de la vida más allá de la vida, de la eternidad, destaca, una vez más paradójicamente, en Martí, su tensión constante hacia el futuro, sostenida por una idea del progreso muy moderna (otra vez aquí el cubano no puede escapar de su tiempo). Martí pone la esperanza en su hijo (así se lo dice en los versos de *Ismaelillo*), en la Cuba independiente, en la América unida, la poesía nueva¹⁵⁸ y en la libertad del ser

¹⁵⁶En “Emerson”, José Martí, *Obras completas, volumen 13*, op. cit., pp. 23-24.

¹⁵⁷Ídem, p. 24.

¹⁵⁸Dice en su pequeño ensayo sobre “Julián del Casal”, acomodando al decadente poeta a sus propios códigos:

humano. No reniega de la ciencia, aunque sí del estrecho materialismo, y por ello reconoce el uso médico que se puede hacer de las drogas, la posibilidad de que la morfina sea instrumento de ayuda en la exploración el alma y considera como una de las razones de la contaminación moral de parte del pueblo chino (que provoca a la larga la generalización del uso del opio en Estados Unidos) el despotismo del que proceden, su condición de hijos infelices del mundo antiguo.

Aun así, en el Martí concreto, el hombre que está más allá y a la vez más acá que todas sus ideas plasmadas en su literatura consciente, en el Martí que real o imaginariamente se enfrenta en el poema “Haschisch” a la experiencia drogada, hay duda (porque la modernidad es, así mismo la ve él, hogar para la duda), hay pasión y hay tensión, intensísima, por la autodestrucción. La poesía drogada del cubano se vuelve espejo de los lugares más intrincados de su alma. Amor erótico, acercamiento de la eternidad a la temporalidad, promesa de una ventura que puede regalar el beso de una mujer árabe, medicina (“*el árabe, si llora,/ al fantástico haschisch consuelo implora*”¹⁵⁹), lugar de inspiración (“*fantástica poetisa de la tierra*”¹⁶⁰), acercamiento a las armonías ocultas que presentan todas las cosas (“*y el sueño va dejando,/ armonías celestes en su oído*”¹⁶¹), amor (“*muchos cielos ha el árabe, y en todos,/ en todos hay amor*”¹⁶²), alegría (“*y el buen haschisch lo sabe,/ y no entona jamás cántico grave./ Fiesta hace en el cerebro (...)/ no gime, no entristece, nunca llora*”¹⁶³), encuentro con lo misterioso (“*¡sabe la eternidad, corazón mío!*”¹⁶⁴); y luego, una vez consumada la experiencia extática, un poco más allá de ella, la visión le lleva al límite de su pasionalidad y le quema (“*me quema en mí y esclavo y oprimido/ tormenta rompe en la rebelde frente*”¹⁶⁵), le abrasa el corazón y barre de un

“Por toda nuestra América era Julián del Casal muy conocido y amado, y ya se oirán los elogios y las tristezas. Y es que en América está ya en flor la gente nueva, que pide peso a la prosa y condición al verso, y quiere trabajo y realidad en la política y en la literatura” (José Martí, *Obras completas, volumen 5. Cuba*, La Habana, Editorial Ciencias Sociales, 1975, p. 221).

159 José Martí, *Obras completas, volumen 17*, op. cit., p. 79.

160 Ídem.

161 Ídem, p. 80.

162 Ídem.

163 Ídem.

164 Ídem.

165 Ídem.

golpe todo en torno a lo que se sostenía su imaginario. La experiencia con el hachís, plasmada poéticamente, se vuelve, como pocos textos del autor, espejo nítido de lo más hondo de su imaginario, reflejo de esa paradoja que sostuvo su vida.

Martí vivió, padeció, pensó, creó, escribió, viajó sin parar. Y la muerte se lo llevó pronto, con 42 años, en la batalla, al parecer se adelantó a sus tropas y recibió varios disparos, en Dos Ríos. Dos ríos, la acción y el pensamiento, lo llevaron a la mar.

CAPÍTULO 4. JULIÁN DEL CASAL

4. 1. Introducción

El escritor cubano Julián del Casal (1863-1893) es considerado uno de los principales exponentes del primer modernismo, en su vertiente más decadentista. Su vida fue corta y su personalidad misteriosa. De su pasión por la literatura europea del momento y su tendencia a construir su vida a partir de lo leído nace su interés por las drogas. En las páginas que siguen veremos la influencia que pudieron tener las drogas en su vida y en su obra, y nos preguntaremos, sobre todo, qué lugar ocuparon en la conformación de su imaginario y cómo se ponen en relación con los demás elementos de su literatura.

4. 2. La vida de Casal como adicción a la lectura. ¿Consumió drogas?

Julián del Casal murió de la rotura de un aneurisma que le sobrevino tras un ataque de risa poco antes de cumplir treinta años. Su salud se había ido deteriorando los meses anteriores y su muerte se presagiaba. Pero su estado físico había sido siempre frágil.

La vida de Julián del Casal está atravesada por la tristeza y el hastío y marcada por varios hitos fundamentales. Su madre murió cuando él sólo tenía cinco años y su padre cuando era adolescente. Siempre tuvo el alma angustiada y una clara tendencia al ensueño¹⁶⁶. La mayor parte de sus biógrafos señalan su momento más

¹⁶⁶Escribe Rosa M. Cabrera, en *Julián del Casal. Vida y obra poética*, New York, Las Américas Publishing Company, 1970:

“Gustaba el poeta de vivir como en un retiro, pero no monástico. Su idea de la soledad era artificiosa y evasiva. En su modesto cuarto había cojines orientales, biombos, jarrones de oro y laca, cuadros de pájaros que sobrevolaban en paisajes chinoscos; influencia manifiesta de sus lecturas de Pierre Loti y de Gautier. Este anhelo de refugiarse en un aislamiento rebuscado no para meditar religiosamente, sino para soñar, en fuga total de la realidad circundante, es un rasgo notable del temperamento

feliz en 1885, cuando se reunía con amigos intelectuales en la biblioteca de Ramón Meza, y de regreso de Europa Aniceto Valdivia, el Conde Kostia, trajo una maleta cargada con las principales obras de los poetas europeos, en especial parnasianos y decadentes¹⁶⁷. Casal, extraño en su propia tierra, se encontró a sí mismo en la lectura de los escritores franceses, que le dieron la llave para escapar de la para él insoportable realidad cubana. Se instituyó entonces como rasgo determinante de su carácter la dependencia de lo leído.

Sus artículos en *La Habana Elegante* le valieron en 1888 su cese en el cargo que sustentaba en Hacienda, y aprovechó su libertad para embarcarse hacia Madrid, con la intención de llegar a su soñada París. Problemas económicos y físicos frustraron su anhelo, pero él mismo dijo, en “La última ilusión”¹⁶⁸, que amaba París, pero que de ir, de enfrentar su fantasía con la realidad, posiblemente su sueño se desvanecería¹⁶⁹, así que prefería no hacerlo.

Volvió a Cuba, publicó su dos únicos libros de versos editados en vida, *Hojas*

del poeta” (p. 16).

167Escribe su biógrafo José Antonio Portuondo:

“Es ésta la época mejor de Julián del Casal, cuando al regresar de Europa Aniceto Valdivia (Conde Kostia), el ejemplo de los poetas franceses, parnasianos y decadentes, le dio a su angustia camino de evasión en una vida falsa a la oriental, rodeado de lacas y de biombos japoneses, en su estrecho cuartito tras el modesto salón de redacción de *La Habana Elegante*” (“Angustia y evasión en Julián del Casal”, en *Prosas. Tomo I. Edición del Centenario*, La Habana, Consejo Nacional de Cultura, 1963, p. 53).

168Artículo publicado en *La Habana Elegante*, el 29 de enero de 1893. En Casal, *Prosas. Tomo I*, op.cit., pp. 226-229.

169Y dice Casal:

“Yo aborrezco el París célebre, rico, sano, burgués y universal (...); pero yo adoro, en cambio, el París raro, exótico, delicado, sensitivo, brillante y artificial; el París que busca sensaciones extrañas en el éter, la morfina y el haschich; el París de las mujeres de labios pintados y de cabelleras teñidas; el París de las heroínas adorablemente perversas de Catulle Méndez y René de Maizeroy; el París que da un baile rosado, en el palacio de Lady Caithnes, al espíritu de María Stuart; el París teósofo, mago, satánico y ocultista; el París que visita en los hospitales al poeta Paul Verlaine; el París que erige estatuas a Baudelaire y a Barbey de Aurevilly (...).

- Y entonces ¿por qué no te marchas?

- Porque si me fuera, yo estoy seguro que mi ensueño se desvanecería, como el aroma de una flor cogida en la mano, hasta quedar despojado de todos sus encantos; mientras que viéndolo de lejos, yo creo todavía que hay algo, en el mundo, que endulce el mal de la vida, algo que constituye mi última ilusión, la que se encuentra siempre, como perla fina en cofre empolvado, dentro de los corazones más tristes, aquella ilusión que nunca se pierde, quizás” (pp. 228-229).

al viento y Nieve, su salud empeoró enormemente y conoció en 1893 a Rubén Darío, quien le causó una gran impresión. Pasó los últimos meses de su vida con tos seca, dolores en el pecho, la respiración dificultosa y unas fiebres cada vez más frecuentes. Presagió su pronta desaparición, y así se lo hizo saber a Darío en una carta escrita el 7 de octubre de 1893¹⁷⁰. El 21 de octubre, corrigió parte de las pruebas de su libro *Bustos y rimas* y fue a cenar a casa del Doctor Lucas de los Santos Lamadrid. Allí, uno de los comensales contó un chiste y la carcajada que provocó en Casal le motivó la rotura de un aneurisma y su muerte inmediata.

Si centramos nuestro interés en la presencia de las drogas en la vida de Julián del Casal, hemos de situarnos en el momento en que el Conde Kostia regresa de Europa a Cuba con la maleta repleta de tesoros. La lectura de Gautier, Baudelaire, Verlaine, Huysmans, Rimbaud, Maupassant, etc., constituye para él una verdadera catarsis. Casal debió de verse reflejado en ellos como nunca antes en ninguna otra obra. Al encontrarse como en casa en el mundo que esos escritores expresaban, Casal decidió, a partir de ese momento, utilizar esas obras de guía vital y construir sus experiencias a partir de lo leído¹⁷¹. Lo leído antecede a la vida sobre todo desde entonces. Hacen hincapié en ello la mayor parte de sus biógrafos¹⁷².

170Le escribe Casal a Darío:

“ (...) Te habrás enterado de que me encuentro muy enfermo, tan enfermo que, desde julio a la fecha, he recibido dos veces los santos sacramentos.

Ahora estoy mejor; pero sin esperanzas de curación, porque ningún médico conoce mi enfermedad. Todos aseguran (me han visto los mejores de aquí, donde los hay muy buenos) que es un mal oscuro y misterioso, desconocido para ellos... Te escribo estos renglones para demostrarte que, aun al borde de la tumba, a donde pronto me iré a dormir, te quiero y te admiro cada día más (...)” (en Casal, *Prosas*. Tomo III. Edición del Centenario, La Habana, Consejo Nacional de Cultura, 1964.)

171Escribe Cintio Vitier:

“Lo más significativo es que aquellos libros, ansiosamente devorados por Casal, cambiaron el rumbo mismo de su existencia y de sus hábitos. Adoptó entonces el poeta, literalmente, el género de vida y de costumbres que a su juicio resultaba de toda aquella literatura, refinada y mental” (Vitier, “Casal como antítesis de Martí. Hastío, forma, belleza, asimilación y originalidad. Nuevos rasos de lo cubano. “El frío” y “lo otro””, en *Prosas*. Tomo I. Edición del Centenario, La Habana, Consejo Nacional de cultura, 1963, p. 98).

172 Entre los autores que resaltan la importancia de lo leído en la vida de Casal encontramos a Enrique José Varona, que escribe sobre el escritor cubano:

“Existen temperamentos psicológicos para quienes los signos verbales -las palabras- adquieren importancia decisiva, les dan casi las sensaciones de la realidad; en éstos el influjo de sus lecturas es preponderante; llega a equilibrar cuando no a vencer la influencia de las circunstancias externas. Claro está que en cierto sentido

Algunos de los autores que pusieron su atención en la vida de Casal van un poco más allá en sus apreciaciones sobre la pasión por la lectura del cubano y la tratan más bien como una obsesión, adicción equiparable a la droga. En su ensayo sobre Casal, por ejemplo, Darío identifica droga y lectura: *“el veneno, la morfina espiritual de ciertos libros que le hicieron llegar a sentir el deseo del anonadamiento, la partida al país del misterio, o a cualquiera parte que no fuese este pequeño mundo”*¹⁷³.

Un paso más allá nos lleva a la consideración de la posible experimentación de Casal con las sustancias de las que hablaban los autores europeos en carne propia como un reflejo más de su aprendizaje de la vida desde la literatura. La única referencia que hemos encontrado ha sido la de José Antonio Portuondo. El biógrafo de Casal se refiere a los últimos momentos de su vida, cuando, según le dice el cubano a Darío en su carta, ha recibido ya dos veces los Santos Sacramentos. Portuondo recrea el momento de la confesión del escritor:

*“Lo ha dicho todo al sacerdote, con la angustia del que teme morir sin acabar la confesión. Hasta las pocas veces en que por imitar a los decadentes de París probó la morfina, para cantarla luego en forma tal que todos ven que apenas la conoce. Y sus versos satánicos y sus blasfemias”*¹⁷⁴.

Portuondo nos deja a ver dos cosas interesantes en este fragmento de su estudio: Casal pudo probar las drogas, pero en cualquier caso muy pocas veces; y

bien puede llamarse esto un medio artificial. La realidad pasa por dos fracciones antes de llegar de este modo al cerebro. Y no por eso deja de ser muy real la impresión producida” (Varona, “Hojas al viento”, en *Prosas. Tomo I*, op. cit., p. 27).

Manuel Sanguily señala que

“vivió muy poco, fantaseó sin embargo demasiado; su imaginación hipertrofiada y enferma le confinó en un rincón poblado de quimeras, transformó su mente en un misterioso antro habitado por seres extraños, y le dio por compañeros en su incierta marcha al ensueño y al delirio... Los versos como la prosa que compuso, revelan su educación literaria, exótica y artificial” (Sanguily, “Corona fúnebre”, en *Prosas. Tomo I*, op. cit., p. 30).

173R. Darío, “Julián del Casal”, en *Prosas. Tomo I*, op. cit., p. 32.

174J. A. Portuondo, op. cit., p. 68.

esta experimentación directa habría sido propiciada por sus lecturas y su interés por la vida y la obra de los autores europeos, especialmente franceses. No habría existido, por tanto, adicción a sustancia alguna, sino sólo a la literatura. Y así la relación vital de Casal con las drogas sería mucho menos intensa que la relación literaria, fraguada por lo que los escritores decadentes contaban de ellas. Si Baudelaire proponía la experiencia con hachís como el acceso a un paraíso artificial, la experiencia de Casal con la lectura de los franceses que experimentaban a su vez con el hachís no sería sino la exploración de un paraíso doblemente artificial: la artificialidad que supone vivir a través de lo leído y aquélla de la que nos habla Baudelaire. Casal nos aparece entonces como un ser oculto detrás de sus poses, huyendo continuamente de sí. Y cuando se pone a escribir sobre los efectos del consumo de drogas, como en “La canción de la morfina”, que veremos más adelante, su tono es casi siempre superficial, alejado del intimismo de la mayor parte de la literatura drogada existente.

En cualquier caso, además del de Portuondo, no hemos encontrado ningún otro testimonio que hablara del consumo de sustancias por parte de Casal. Sus referencias literarias, que repasaremos a continuación, tampoco clarifican el asunto, por lo que el tema ha de ser incluido dentro de lo que la crítica casaliana ha llamado “el secreto” de Casal, su utilización de la literatura a la vez para revelarse y para velarse, su esconderse continuamente detrás de poses que ocultaran los rasgos inconfesables de su personalidad. En “Rondeles” el propio escritor habla de su secreto y reconoce el dolor que provocaría desvelarlo: “*De mi vida misteriosa,/ tétrica y desencantada,/ oirás contar una cosa/ que te deje el alma helada/ (...) Quizás sepas algún día/ el secreto de mis males,/ de mi honda melancolía/ y de mis tedios mortales/ (...)*”¹⁷⁵. Este misterio que rodea a su figura ha permitido a la crítica más moderna una relectura gay de Casal¹⁷⁶ o un estudio del mismo enfocado a revelar

175Casal, *Poesías completas y pequeños poemas en prosa en orden cronológico*, Miami, Ediciones Universal, 1993, p. 298. *Idem* *Idem cronológico*, Miami, Ediciones Universal, 1993, p. 298.

176Podemos encontrar esta interpretación gay de Casal en la obra de Óscar Montero *Erotismo y representación en Julián del Casal*, Ámsterdam-Atlanta, GA-Ediciones Rodopi B.V., donde el autor dice:

“Casal contribuyó al “misterio” sobre su propia sexualidad y sus contemporáneos lo respaldaron. Repasar las numerosas alusiones al tema con fines de

sus secretos, a desentrañar sus misterios o a resaltar precisamente esa característica, la de escribir para velarse, tan propia del autor¹⁷⁷. El cubano escribe para comunicar, pero comunica una y otra vez que tiene un secreto y que éste es inconfesable.

4. 3. Las drogas en la obra

Para abordar el estudio de la referencia a las drogas en la obra de Casal, hemos de situarnos, de nuevo, en el momento más feliz de su vida, aquel 1885, cuando Casal disfrutaba de las reuniones intelectuales celebradas en la biblioteca de su amigo Ramón Meza, y Aniceto Valdivia, el Conde Kostia, llega procedente de Europa con una rica colección de autores europeos, sobre todo franceses, en las maletas, y Casal, que había estado buscándose a sí mismo personal y literariamente un poco a tientas hasta entonces, se siente como en casa cuando lee, encuentra el destino propio, y su vida y su obra hallan un cauce por el que discurrir.

Casal había publicado su primer poema en 1881 en *El Ensayo* y dará a luz a lo largo de su vida dos libros de poesías, *Hojas al viento* (1890) y *Nieve* (1892),

precisar su sentido transformaría la crítica en una empresa detectivesca frustrada desde el comienzo puesto que el cuerpo, o los cuerpos, del delito no existen. Por lo tanto, si la sexualidad, lo que hoy día se llamaría “la identidad sexual” de Casal permanece secreta, no son secretas las representaciones que aluden o más bien encubren esa “identidad”” (p. 5).

177En este sentido destacan las obras de Francisco Morán Llull *Casal à Rebours*, Ciudad de la Habana, Editora Abril, 1996, y *Julián del Casal o los pliegues del deseo*, Madrid, Editorial Verbum, 2008. En esta última, Morán escribe, sobre el secreto del escritor cubano:

“Podemos hablar de una política del yo casaliano articulada en pliegues y repliegues del sujeto, es decir, como una refutación a dejarse retratar, o identificar -no aún por testigos “oculares”- y, por lo tanto, involucrada en la producción de una identidad sospechosa. Pero la treta de Casal no consiste, sin embargo, en esconderse, sino más bien en decir que se esconde, o sea, en proponerse a sí mismo como secreto, como desafío” (p. 76).

Y, más adelante, al preguntarse por la identidad sexual de Casal, señala:

“De lo único que podemos estar absolutamente seguros es de la radical alteridad de Casal, de que su escritura es un campo minado. Personalmente, prefiero el goce de rozarlo apenas, de perderlo, de saber que otro lector puede arrebatarme eso que nunca pude asir; y, sobre todo, el goce infinito de no poder hacerlo desfilar (...) en la plaza pública” (p. 334).

dejando *Bustos y rimas*, obra de poesía y prosa, casi listo cuando murió; y artículos, cuentos, pequeños poemas en prosa y traducciones que salieron publicados en revistas y periódicos de la época, como *El Fígaro*, *La Habana Elegante*, *La Habana literaria*, *La Discusión*, *El País*, etc.

Pero aquel año 1885 constituye sin duda un hito fundamental en su recorrido literario. Esperanza Figueroa, en su edición de Casal *Poesías completas y pequeños poemas en prosa en orden cronológico*, señala que el escritor cubano vive un año entero de silencio poético entre octubre de 1886 y octubre de 1887, dedicado a estudiar y traducir las obras de algunos de los autores franceses del XIX, particularmente de Baudelaire. Muchos de los textos que traduce de éste (casi todos poemas en prosa) hacen referencia a las distintas sustancias que el poeta maldito probó a lo largo de su vida, y es así como la literatura drogada accede al imaginario del autor cubano.

Este epígrafe tiene tres partes: atenderemos primero al tema de las drogas en las traducciones o “Imitaciones” que Casal hace de Baudelaire; analizaremos posteriormente el motivo en los poemas propios del autor; e interpretaremos, en último lugar, la presencia de distintas sustancias en la prosa casaliana.

4. 3. 1. Las drogas en las traducciones

Casal entra en contacto con el tema de la droga a partir de su encuentro con los escritores franceses del XIX, especialmente de Baudelaire. Al traducir algunos de los poemas en prosa del poeta decadente, el cubano se apropia de sus motivos. Entre ellos, aparecen mencionados el láudano, el opio, ciertos elixires misteriosos, etc.

En la traducción de “La Torta”¹⁷⁸, realizada en 1887, Baudelaire recrea un momento extático que vive en plena naturaleza, habiendo realizado una ascensión que le posibilitó la vista de un hermoso lago: “*Mis pasiones vulgares, tales como el*

¹⁷⁸En *Poesías completas y pequeños poemas en prosa en orden cronológico*, op. cit., pp. 86-87.

odio y el amor profano, me aparecían tan apartadas como las nubes que desfilaban en el fondo del abismo bajo mis pies; mi alma me parecía tan vasta y pura como la cúpula del cielo”¹⁷⁹. En sí misma, la experiencia que narra recuerda a la parte más amable de una visión drogada, aunque en este caso Baudelaire le atribuye un origen plenamente natural, un premio extático a un esfuerzo físico realizado en un lugar de pureza y belleza natural, propio del trabajo ascético.

Baudelaire continúa su relato. Para descansar y recuperar fuerzas, el poeta echa mano de un pedazo de pan, una taza de cuero y “*un frasco de cierto elixir que los farmacéuticos vendían en aquel tiempo a los viajeros para mezclarlos, en la ocasión, con agua fría*”¹⁸⁰. A partir de ahí sus visiones cambian radicalmente. Aparece ante sus ojos un “*ser pequeño, desguiñapado, negro, asombrado*”¹⁸¹ que le roba un trozo de pan que el duendecillo denomina torta. Baudelaire le cede un pedazo, pero entonces aparece otro “*salvaje pequeño*” tan igual al anterior que pudieran ser gemelos, y empieza entre los dos seres una lucha terrible por apoderarse de la comida. Cada paso que dan en la lucha fratricida va desmenuzando el pan y haciéndolo cada vez más pequeño hasta que, al acabar, extenuados, ya no queda nada de lo que ellos consideraban torta. Y Baudelaire permanece triste largo tiempo, repitiéndose: “*Hay un país soberbio donde el pan se llama torta, golosina tan rara, que basta por sí sola para engendrar una guerra perfectamente fratricida*”¹⁸².

El relato está cargado de dualismos que se enfrentan. Por un lado la visión extática, de pureza, paz y belleza que acompaña el esfuerzo físico de ascenso por un lugar natural y bello; por otro, la experiencia pesadillesca que provoca la ingesta de un elixir cuya composición parece química, artificial. El dualismo recuerda a las ideas que Baudelaire plasma en *Los paraísos artificiales*, donde considera la experiencia que provoca el hachís como un acceso sin esfuerzo ascético a un lugar sólo permitido a los que gozan de gracia divina o han dedicado su tiempo durante largos años a la oración. La lucha de los opuestos se ve también reflejada en la pelea

179Ídem, p. 86.

180Ídem.

181Ídem.

182Ídem, p. 87.

fratricida que mantienen los dos duendecillos por algo que a ellos les parece torta pero que Baudelaire reconoce como simplemente pan. Disputa sin cuartel por algo que parece lleno de valor pero que no lo tiene. Guerra a muerte por una fantasía, por algo irreal.

Es curioso el interés de Casal por este poema en prosa. A diferencia de Baudelaire, el poeta cubano hará hincapié una y otra vez en su rechazo a lo natural por preferir lo artificial, alejándose así del relato que sin embargo traduce. En la base de su literatura encontramos el mismo enfrentamiento dual natural-artificial que en Baudelaire, pero en Casal gana la partida lo artificial.

En “La cámara doble”¹⁸³, presentada por el escritor cubano como “imitación de Baudelaire” en 1890, aparece de nuevo un relato dual, la visión en dos momentos diferentes del interior de una habitación. En la primera parte del mismo, el alma de Baudelaire tiene una experiencia crepuscular pero a la vez armónica, en la que participan todos los sentidos. Va describiendo los objetos de la misma como si tuvieran vida y se hace presente ante él el Ídolo acostado sobre un lecho, “soberana de los ensueños”¹⁸⁴ a la vez bella y terrible, como un agujero negro. El poeta se pregunta el porqué de esa vivencia sublime, cercana a la beatitud, que no tiene nada que ver con la vida cotidiana y que lo lleva a presenciar la eternidad¹⁸⁵. Y entonces la experiencia cambia radicalmente, escucha un golpe¹⁸⁶ y entra por la puerta un Espectro que viene a torturarlo en nombre de la ley. Toda la magia desaparece al instante y los muebles pasan a ser vulgares, el perfume de otro mundo deviene olor nauseabundo, el mundo se vuelve estrecho. Y Baudelaire introduce entonces la necesidad de la droga: “En este mundo estrecho, pero tan lleno de asco, un sólo

183Ídem, pp. 161-163.

184Ídem, p. 161.

185Escribe Baudelaire, traducido por Casal:

“¿A qué demonio benévolo debo el estar así, rodeado de misterio, de silencio, de paz y de perfumes? ¡Oh beatitud! ¡Lo que nombramos generalmente la vida, hasta en su expansión más feliz, no tiene nada de común con esta vida suprema que conozco ahora y saboreo minuto por minuto, segundo por segundo!

¡No! ¡no hay minutos, no hay segundos! ¡El tiempo ha desaparecido y la Eternidad reina, una eternidad de delicias!” (ídem, 161).

186 “Un golpe terrible, fuerte, ha resonado en la puerta y, como en los ensueños infernales, me ha parecido que recibía un azadonazo en el estómago” (ídem, p. 161).

objeto conocido me sonríe: la redoma de láudano, una vieja y terrible amiga y, como todas las amigas, ¡ay! Fecunda en caricias y traiciones”¹⁸⁷. El tiempo vuelve a aparecer y le empuja a seguir viviendo condenado.

Podemos observar en el relato de Baudelaire traducido por Casal la doble identidad de la droga, medicina y veneno que a la vez acaricia y traiciona. Y encontramos una estructura dual muy similar a la que hemos visto en “La Torta”. El poeta maldito vive una experiencia extática que no parece proceder de la ingesta de ninguna sustancia, o al menos así nos la presenta. A continuación, la visión se torna infernal y es ante esa realidad efímera, de miedos, angustias y neurosis, cuando el láudano se vuelve necesario. Es la realidad insoportable la que lo convoca, pero, como solución artificial, no permite asegurar una experiencia amable sino que, “*como todas las amigas*”¹⁸⁸, puede atraer tanto el sueño curativo como la pesadilla.

En “La invitación al viaje”¹⁸⁹, de 1890, presentada también como “Imitación de Baudelaire”, se describe el país ensoñado, el paraíso al que las almas más sublimes apuntan, el lugar “*más lejos de lo posible*”¹⁹⁰, donde todo se le parece al ángel, donde todo es solemne, los muebles son anchos, “*armados de cerraduras y de secretos como almas de seres refinados*”¹⁹¹, donde la Naturaleza ha sido corregida por el ensueño, presentado por Baudelaire como superior a la realidad, donde el poeta encuentra el tulipán negro (símbolo de la muerte) y la dalia azul (lo infinito o lo imposible), donde todo alcanza, como en experiencia mística, al fin su correspondencia.

En este poema en prosa, Baudelaire hace referencia en dos ocasiones a las drogas. Por un lado, pide a los alquimistas de la horticultura que sigan buscando hollar los límites de la felicidad: “*¡Que busquen, que busquen todavía, que acorten sin cesar los límites de la felicidad los alquimistas de la horticultura!*”¹⁹². Puede

187Ídem, p. 162.

188Ídem, p. 162.

189Ídem, p. 164-166.

190Ídem, p. 165.

191Ídem, p. 164.

192Ídem.

referirse aquí al trabajo de los químicos y a los avances realizados en todo el siglo XIX para aislar sustancias que sirvieran de fármaco o de droga, como la morfina o la cocaína. Un poco más adelante, Baudelaire atribuye nuestra tendencia al ensueño a la presencia en cada cuerpo de opio natural:

“¡Ah! ¡sueños! Y cuanto más ambiciosa y delicada es el alma, tanto más lejos de lo posible la apartan los ensueños. Cada hombre lleva en sí su dosis de opio natural, incesantemente segregada y renovada, y desde el nacimiento a la muerte ¿cuántas horas contamos de goce positivo, de acción cumplida y saboreada?”¹⁹³.

El uso de opio, incluso su presencia natural en cada uno de nosotros, es la cristalización de una derrota, porque, para Baudelaire, el ensueño siempre supera la realidad pero no nos llena por no ser real, y la ingesta de opio artificial sólo conduce a paraísos fingidos, irreales. Su imaginación supera fronteras en la concepción de lo bello, pero la realidad ante él es sucia, neurótica, estrecha y angustiosa. Esta idea está también muy presente en su ensayo *Los paraísos artificiales*¹⁹⁴, en cuya dedicatoria inicial nos dice que la realidad es escasa y que la verdadera está en los sueños¹⁹⁵. Es el gusto por lo infinito el origen de toda embriaguez, todo vicio es parte de él, pero errado en su camino por no contar con la ejercitación de la voluntad.

Cabe preguntarse cómo pudieron estos tres textos interesar a Casal en su formación de un criterio sobre las drogas. Los tres nos presentan un relato marcado por el conflicto dramático, incluso trágico, entre dualismos. En el primer caso, la droga, cierto elixir, es la llave que torna la experiencia extática y natural en terrorífica, y la paz en la lucha fratricida entre dos gemelos que pelean por una quimera. En el segundo poema en prosa, de nuevo una experiencia sublime antecede a una pesadillesca, pero aquí la droga es introducida como evasión de esta

¹⁹³Ídem, p. 165.

¹⁹⁴Baudelaire, *Pequeños poemas en prosa. Los Paraísos Artificiales*, Madrid, Cátedra, 2008.

¹⁹⁵Escribe Baudelaire que “el sentido común nos dice que las cosas de la tierra existen sólo escasamente, y que la verdadera realidad está únicamente en los sueños. Para digerir tanto la felicidad natural como la artificial, es ante todo necesario tener el valor de tragarla” (ídem, p. 145).

cotidianidad estrecha, como alivio temporal al tedio de vivir. En el último de los relatos, el ensueño de un paraíso de paz, belleza y sentido, un paraíso angélico, se opone a la realidad, a lo posible, y la droga es presentada como aliada del ensueño. Puerta al infierno, llave para la evasión de la realidad infernal o catapulta de la imaginación con sed de paraíso, la experiencia drogada tiene así, para Baudelaire, una naturaleza compleja y contradictoria. A la vez medicina y veneno, siempre artificial, no logra salvar al poeta de la fuente de su malestar: para él la realidad es estrechez y angustia, y la imaginación, destinada a traspasar sus fronteras y a hacer volar el alma, no calma su sed de realidad. Dentro del sistema moderno, Baudelaire ha admitido la concepción que de la realidad tienen el racionalismo y el materialismo decimonónicos. Colocándose al lado de los marginales, en los márgenes de ese sistema, toma la imaginación como aliada y emprende un viaje de exploración y expansión. Ella es capaz de llevarle a los lugares más bellos. Pero no alcanza la experiencia teofánica, la que hermanaría imaginación y realidad, la que superaría el imaginario decimonónico ofreciendo una definición distinta de lo real. Y así, estos tres relatos que Casal traduce son reflejo de una sed nunca satisfecha, y la droga para Baudelaire algo así como agua salada.

Casal presentará las drogas dentro de textos también profundamente dualistas y se preguntará por el binario natural-artificial. En las páginas que siguen analizaremos el motivo de las drogas en sus textos poéticos y prosísticos y veremos la relación de las ideas que Casal tenía al respecto con las de Baudelaire.

4. 3. 2. Las drogas en la poesía

La influencia de Charles Baudelaire es clave para entender la presencia de las drogas en la literatura de Julián del Casal. “La canción de la morfina”, el principal poema de la literatura drogada casaliana, tiene ecos de la composición “Le Poison”¹⁹⁶, del poeta francés, donde éste resalta los efectos del vino, que es capaz de

196“*Le poison*

Le vin sait revêtir le plus sordide bouge

convertir un antro en un lugar lleno de lujo; el opio, que agranda lo que no tiene extremos y hace profundo el tiempo, rompiéndole límites al alma; el veneno que fluye de unos ojos verdosos, que aparecen como abismo amargo en el que se refleja el alma; y, finalmente, la mordiente saliva de alguien, que sume en el olvido sin pesar al poeta, que lo hace rodar hasta casi rozar la muerte. Hay en el poema (de hecho, se llama “El veneno”) referencias a lo aterrador de la experiencia drogada, la pesadilla que puede suponer enfrentarse a un abismo amargo, el vértigo de acariciar la muerte.

“La canción de la morfina”¹⁹⁷, escrita por Casal en 1890, toma como

*d'un luxe miraculeux,
et fait surgir plus d'un portique fabuleux
dans l'or de sa vapeur rouge,
comme un soleil couchant dans un ciel nébuleux.*

*L'opium agrandit ce qui n'a pas de bornes,
allonge l'illimité,
approfondit le temps, creuse la volupté,
et de plaisirs noirs et mornes
remplit l'âme au delà de sa capacité.*

*Tout cela en vaut pas le poison qui découle
de tes yeux, de tes yeux verts,
lacs où mon âme tremble et se voit à l'envers...
Mes songes viennent en foule
pour se désaltérer à ces gouffres amers.*

*Tout cela en vaut pas le terrible prodige
de ta salive qui mord,
qui plonge dans l'oubli mon âme sans remord,
et, charriant le vertige,
la roule défaillante aux rives de la mort!” (Baudelaire, *Obra poética completa*, Madrid, Akal,
2003, p. 120).*

197 “La canción de la morfina

*Amantes de la quimera
yo calmaré vuestro mal:
soy la dicha artificial,
que es la dicha verdadera.*

*Isis que rasga su velo
polvoreado de diamantes,
ante los ojos amantes
donde fulura el anhelo;*

*encantadora sirena
que atrae, con su canción,
hacia la oculta región,
en que fallece la pena;*

referencia “Le Poison” pero su tono superficial lo aleja del mismo. Se trata de una composición hecha a base de redondillas asonantes, en la que la morfina habla en primera persona a los lectores y les señala sus cualidades. Apela fundamentalmente a los “*amantes de la quimera*”¹⁹⁸, entre los que se encontrarían tanto Baudelaire como Casal, y se presenta a sí misma en su faceta más sanadora. Casal reconoce que sus efectos traen la dicha artificial, pero identifica artificialidad con verdad. La sustancia se compara a sí misma con la diosa Isis, con una sirena que atrae hacia el lugar en el

*bálsamo que cicatriza
los labios de abierta llaga;
astro que nunca se apaga
bajo su helada ceniza;*

*roja columna de fuego
que guía al mortal perdido,
hasta el país prometido
del que no retorna luego.*

*Guardo, para fascinar
al que siento en derredor;
deleites como el amor;
secretos como la mar.*

*Tengo las aéreas escalas
de las celestes regiones;
doy al cuerpo sensaciones;
presto al espíritu alas.*

*Percibe el cuerpo dormido
por su mágico sopor;
sonidos en el color;
colores en el sonido.*

*Puedo hacer en un instante,
con mi poder sobrehumano,
de cada gota un oceano,
de cada guiya un diamante.*

*Ante la mirada fría
del que codicia un tesoro,
vierto cascadas de oro,
en golfos de pedrería.*

*Ante los bardos sensuales
de loca imaginación,
abro la regia mansión
de los goces orientales,*

*donde odaliscas hermosas
de rosáceos cuerpos livianos,*

que las penas desaparecen, con un bálsamo que cura las heridas, o una columna de fuego que guía al mortal anhelante hacia la Tierra Prometida. Sirviendo tanto al cuerpo (al que ofrece sensaciones) como al espíritu (al que da alas), la experiencia con morfina es presentada como un acceso a los escalones que guían al iniciado por las regiones celestiales. Provoca sensaciones sinestésicas (*“percibe el cuerpo dormido/con mi mágico sopor;/ sonidos en el color;/ colores en el sonido”*¹⁹⁹), aunque hay un uso también bastante superficial de esta figura literaria²⁰⁰, y agranda la realidad (*“puedo hacer en un instante,/con mi poder sobrehumano,/de cada gota un*

*ciñele, con blancas manos,
frescas coronas de rosas,*

*y alzan un himno sonoro
entre el humo perfumado
que exhala el ámbar quemado
en pebeteros de oro.*

*Quien me ha probado una vez
nunca me abandonará.
¿Qué otra embriaguez hallará
superior a mi embriaguez?*

*Tanto mi poder abarca,
que conmigo han olvidado
su miseria el desdichado
y su opulencia el monarca.*

*Yo venzo la realidad,
ilumino el negro arcano
y hago del dolor humano
dulce voluptuosidad.*

*Yo soy el único bien
que nunca engendró el hastío.
¡Nada iguala el poder mío!
¡Dentro de mí hay un Edén!*

*Y ofrezco al mortal deseo
del ser que hirió ruda suerte,
con la calma de la Muerte,
la dulzura del Leteo”* (Casal, *Poesías completas y pequeños poemas en prosa en orden cronológico*, op. cit., pp. 147-149).

198Ídem, p. 147.

199Ídem, p. 147.

200Alethea Hayter atribuye la invención de la sinestesia al intento de traducir en palabras la experiencia con el hachís (Hayter, *Opium and the Romantic Imagination*, Berkeley, University of California Press, 1968).

océano”²⁰¹) desde las cualidades del ser que la toma, vertiendo cascadas de oro en las visiones de los más ambiciosos y atrayendo los goces orientales a los más imaginativos. Es más, vence a la realidad. Quien la ha probado, dice la morfina de sí misma, no podrá ya abandonarla, el rico olvida su riqueza y el pobre su pobreza al tomarla, igualando a los seres como lo hace la muerte. Además, ilumina la oscuridad y transforma el dolor en experiencia dulce. Casal, en tono hiperbólico, llega a escribir que la morfina es el único bien. Ésta ofrece deseos de Muerte, pero una muerte dulce, hecha de olvidos (“*y ofrezco al mortal deseo/ del ser que hirió ruda suerte,/ con la calma de la Muerte,/ la dulzura del Leteo*”²⁰²).

Casal y Baudelaire terminan de forma similar su poema, al borde de la muerte y acompañados por un olvido dulce de la pena de existir. Pero, mientras en Baudelaire hay también vértigo y falta de fuerzas, en Casal la morfina se presenta a sí misma como “*único bien*”²⁰³ y no cabe en su canción espacio para sus sombras. Esa falta de complejidad de la experiencia narrada en el poema se alía con la posibilidad de que Casal no hablara de lo vivido sino de lo leído y a su vez asumido con frivolidad. Esperanza Figueroa ha señalado que “*la frivolidad del metro y el cascabeleo de la rima hacen sospechar una ironía compasiva*”²⁰⁴, pero ésta no puede ser precisada. Enrique José Varona, en su texto sobre “Hojas al viento”, explica que la elección de motivos poéticos como el de “La canción de la Morfina” depende fundamentalmente de la pasión de Casal por lo leído²⁰⁵. Teniendo en cuenta las distintas voces poéticas de Casal, este poema parece situarse lejos de su alma, es superficial porque lo artificial aparece como única realidad posible y la complejidad de la existencia no entra en juego. Sólo aparecen sus atributos medicinales, y es silenciada su faceta venenosa. De los opuestos enfrentados que dibujaba Baudelaire en los poemas en prosa que hemos visto más arriba, Casal escoge sólo uno de ellos: el de lo artificial, frente a lo natural, que supera lo real. Como también sabemos que Casal sabe ser complejo y que la revelación literaria muchas veces misteriosa de su

201Casal, *Poesías completas y pequeños poemas en prosa en orden cronológico*, op. cit., p. 148.

202Ídem, pp. 148-149.

203Ídem, p. 148.

204Ídem, p. 149.

205Varona, op. cit.

identidad aparece preñada de claroscuros, no podemos sino asumir esta composición como juego literario un tanto frívolo o como ensayo ciertamente irónico en el que es la morfina la que se vende a sí misma sin participar de la opinión del autor sobre el consumo de drogas.

Ésa es otra diferencia fundamental en relación al poema “Le poison” de Baudelaire. En éste, es el consumidor el que toma la palabra para describir los efectos de distintas sustancias; en “La canción de la morfina”, la voz de Casal se esconde, como se esconde también en otros tantos poemas, siempre ocupados en revelar y a la vez en velar al poeta.

Además de en esta composición, hallamos referencias a las drogas en otros versos de Casal. “Blanco y negro”²⁰⁶, de 1890, construida a partir de enumeraciones, tiene dos partes que aparecen contrastadas, mostrando una vez más la tendencia dualista del poeta. En la primera de ellas, la enumeración de elementos bellos para Casal, que evocan casi siempre imágenes de paz (sonrisas de vírgenes difuntas, risas de niños, palmeras de desiertos africanos, etc.), y entre los que se encuentran las “gomas/ árabes en que duermen las quimeras” (referencia al hachís traído de Oriente), antecede a la petición por parte de éste de que lo saquen de la tierra para buscar en las alturas lo que ha amado²⁰⁷. En la segunda parte el cubano introduce elementos violentos como un oso hambriento, el relámpago que amenaza la vida, los colmillos de las hienas o las pesadillas, y les pide que despedacen su ser atormentado para volver al seno de la nada, en el fondo de la tierra, quizá porque allí podrá

206Casal, *Poesías completas y pequeños poemas en prosa en orden cronológico*, op. cit., pp. 187-188.

207Mostramos sólo un fragmento de la primera parte del poema:

“Sonrisas de las vírgenes difuntas
en ataúd de blanco terciopelo
recamado en oro; (...) *gomas*
árabes en que duermen las quimeras; (...)
enjambres de ilusiones
color de rosa que en su seno encierra
el alma que no hirió la desventura;
arrebatañme al punto de la tierra,
que estoy enfermo y solo y fatigado
y deseo volar hacia la altura
allí debe estar lo que yo he amado” (Ídem, p. 187).

encontrar al fin lo que ha amado²⁰⁸.

En este poema Casal explora los límites de su imaginación empleando una estructura dualista cuyos elementos se contraponen. En la primera parte evoca lugares de paz, o siguiendo a Gilbert Durand, estructuras místicas de la imagen, nocturnas; en la segunda, predominan las imágenes de violencia, muchas veces de violencia natural como la del rayo, el oso o la tormenta, signos de separación, o estructuras esquizomorfos, diurnas. Las de la primera parte lo llevan al cielo, pero él quiere ir más allá, más arriba, expandir un poco más su imaginación. En la segunda parte el rayo o la tormenta lo llevan al fondo de la tierra, al despedazamiento de su cuerpo, pero quiere ir también más allá, aún más abajo, al mismo seno de la nada. El final de las dos partes es similar, el poeta lanza una pregunta que es petición de encontrar lo que ha amado y además duda sobre si eso es posible: “*allí debe estar lo que yo he amado*”²⁰⁹, dice en la primera parte; “*¿tampoco estará allí lo que yo he amado?*”²¹⁰, pregunta, un poco más desesperanzado, en la segunda. A través del contraste Casal le da intensidad a su anhelo, su esfuerzo en los límites de lo humano es el de quien persigue sin cesar la apertura del imaginario propio más allá de sus fronteras (celestial o terrena) para alcanzar la unidad, lo que ha amado, el sentido de su existencia más allá de la belleza, la paz o el dolor. El puente que une los dualismos, la unidad que subyace a los opuestos que se enfrentan, el amor más allá de los tiempos y de los espacios, más allá del cielo o de la tierra e incluso más allá de la vida. Este esfuerzo de llevar al imaginario a su máximo grado de elasticidad

208Reproducimos de nuevo algunos de los versos de la segunda parte del poema:

“ (...) *Hidra de Lerna*
armada de cabezas; infinito
furor del dios que en líquida caverna
un día habrá de devorarnos; hachas
que segasteis los cuellos sonrosados (...)

desencanto
profundo de mi alma despojada
para siempre de humanas ambiciones;
despedazad mi ser atormentado
que cayó de las célicas regiones
y devolvedme al seno de la nada...

¿Tampoco estará allí lo que yo he amado?” (idem, pp. 187-188.

209Ídem, p. 187.

210Ídem, p. 188.

supone necesariamente una esperanza, aunque sea mínima, una sed de emergencia de algo que no se conoce o no se comprende, pero donde puede residir la respuesta a las preguntas más hondas del humano.

En ese escenario, la droga, en este caso la goma árabe o el hachís que fue introducida desde el mundo árabe y su imaginario a la literatura francesa, es introducida como parte de los elementos que dan paz y sosiego moral, que lo elevan un poco por encima de su cabeza, provocándole sueños orientales en que los amantes de las quimeras pueden descansar. La droga como lugar de evasión de la dolorosa cotidianidad.

Julián del Casal recurre también al motivo de las drogas, en este caso al opio, en “Nostalgias”²¹¹, poema compuesto en 1891, donde el cubano va desgranando poco a poco los lugares de sus ensueños. Está formado por tres partes. En la primera, Casal dice suspirar por las regiones naturales, donde vuelan los alciones sobre el mar, donde el viento sopla, la nieve se superpone al verde de los campos y al caudal de los ríos, el cielo es gris o donde la luna y las estrellas son más hermosas. La segunda parte está introducida por el verso “*Otras veces sólo ansío*”²¹², que sirve de prólogo a un inventario de lejanas regiones por las que el poeta cubano desearía errar para “*ver otro cielo, otro monte,/ otra playa, otro horizonte,/ otro mar,/ otros pueblos, otras gentes/ de maneras diferentes/ de pensar*”²¹³. Se trata de nuevo, como en el poema anterior, de un intento de expandir al máximo su imaginario y de multiplicar sus experiencias, por si éstas contuvieran alguna respuesta a sus preguntas. La otredad con la que sueña implica un rechazo de lo propio, un intento también de escapar de sí. Los lugares que menciona son el mundo próximo oriental, al hablar de Argel, de caravanas tiradas por camellos y de jaimas plantadas en el desierto; el Extremo Oriente, representado por China, donde incluye la mención al opio que “*da el olvido del vivir*”²¹⁴; y la isla de Tahití. Añade además una expresión de su deseo: “*Así*

211 Ídem, pp. 203-206.

212 Ídem, p. 203.

213 Ídem.

214 Ídem, p. 204. Reproduzco a continuación la estrofa a la que pertenece esta referencia al opio:

“*Cambiando de rumbo luego,
dejara el país del fuego*”

errabundo viviera/ sintiendo toda quimera/ rauda huir,/ y hasta olvidando la hora/ incierta y aterradora/ de morir”²¹⁵. La última parte da un giro al relato y presenta al autor desdiciéndose, reconociendo que sus deseos son quiméricos porque, de hacerlos realidad, pronto tendría el deseo de regresar: “*Mas no parto. Si partiera,/ al instante yo quisiera/regresar*”²¹⁶. Y añade un anhelo contrapuesto al ensueño de vivir como peregrino errante: el de encontrar la calma, el descanso en el camino: “*¡Ah! ¿Cuándo querrá el destino/ que yo pueda en mi camino/ reposar?*”²¹⁷.

Este poema es un nuevo ejemplo de la tendencia de Casal al ensueño para escapar de sí. Se trata de evasión y no de búsqueda porque él reconoce que, de hacer realidad sus deseos de partir a Arabia, China o Tahití, al llegar la decepción le haría querer regresar. Lo mismo dijo en vida de París, como hemos visto en páginas precedentes. Este vivir continuamente en la utopía, en el no-lugar, por definición, implica un estar continuamente escapando de sí. Casal proyecta en el exterior la insatisfacción que siente en su vida, y sabe que su sed interior no puede saciarse afuera. La realidad del escritor, tanto anímica como cultural o social, es vivida por él como estrecha, asfixiante o dolorosa. Y el cubano sabe que esa realidad no depende de estar en uno u otro lugar. La realidad es la que es, y lo único que le calma es el ensueño, la vida de su imaginación que, esta sí, puede instalarse, al menos temporalmente, en un otro.

En este marco, el opio aparece como aliado de esa posibilidad de evasión imaginativa. No sólo está ligado al Extremo Oriente, como el hachís pertenecía a la cultura próximo oriental, sino que regala, además, a quien lo ingiere, el olvido de vivir, la posibilidad de borrar, aunque sea sólo temporalmente, el dolor que representa la existencia real, y con ella, el recordar lo vivido.

*para ir
hasta el imperio florido
en que el opio da el olvido
de vivir”.*

215Ídem, p. 205.

216Ídem, p. 205.

217Ídem.

Aunque la mención a distintas drogas se agota con los poemas que hemos visto, hay otros que describen alucinaciones de manera similar a como narraban sus experiencias ebrios autores como Baudelaire y De Quincey. Así, por ejemplo, en “Horridum somnium”²¹⁸, el poeta cubano se refiere al “*aúreo enjambre de sacros sueños*”²¹⁹ que se posa en su alma en algunas noches de insomnio. Como De Quincey relataba sus pesadillas en *Confesiones de un comedor de opio inglés*, Casal describe el deshacerse o fluir de los miembros, el gotear de los huesos y el prolongarse de las partes del cuerpo en otros seres (en este caso sierpes).

En general, salvo en “La canción de la Morfina”, las referencias de Casal a las drogas en su poesía son escasas y relacionadas fundamentalmente con su pasión por la evasión y el ensueño. La droga es introducida como una vía más de escape a su condición vital insoportable. Aunque en “La canción de la Morfina” predomina un tono superficial y frívolo, en “Blanco y negro” y en “Nostalgias” el hachís y el opio son llaves para escapar momentáneamente de una realidad que no sólo no es superficial sino que se hunde en el dolor. Al tono irónico de la primera le sucede uno dramático, en el que el escritor se presenta a sí mismo como derrotado por la realidad, y se lanza a la búsqueda de respuestas con conciencia de vencido. En Casal, la evasión que suponen las drogas es doble: si los autores franceses amaban el opio que llenaba sus imaginaciones de ensueños orientales, Casal ama el opio que aman los franceses que a su vez sueñan con Oriente.

4. 3. 3. Las drogas en la prosa

En varios de los artículos que Casal fue publicando a lo largo de su vida en algunos de los principales periódicos de La Habana, éste hace referencia a distintas sustancias. Así, en un ensayo dedicado a “Guy de Maupassant”, publicado en *La Habana Elegante* el 13 de abril de 1890, el autor cubano dice que, al leer al escritor francés, “*cada párrafo me produce el efecto de una bocanada de éter. Hay veces que*

218Ídem, pp. 248-251.

219Ídem, p. 248.

la sensación es tan fuerte, que percibo, en el interior de mi organismo, el estallido que produce la rotura de un nervio al llegar a su máximo de tensión”²²⁰. José Asunción Silva también hablará en sus artículos sobre Guy de Maupassant y atribuirá su muerte al abuso de los excitantes. Al comparar Casal la lectura con la ingesta de éter (según Silva era habitual tomarlo en jarabe) parece no sólo atribuir carácter drogado a la literatura del escritor francés sino que, además, sugiere que conoce la experiencia con el éter porque ésta y la lectura de Maupassant se asimilan. El poeta cubano describe sensaciones incluso físicas, que exploran los extremos de la vida.

También utiliza Casal la droga para comparar los efectos de ésta con los de otras sensaciones. En el artículo “El primer pesar”, publicado en *La Habana Elegante* el 10 de agosto de 1890, al referirse a Antonio Morel dice de él que tras ver una mujer bella se quedaba aletargado como si hubiera tomado morfina²²¹, incapacitado para hacer cualquier cosa que no fuera soñar. Una vez más, Casal resalta el poder del ensueño de la morfina, pero utiliza la droga sólo como parte de una comparación en vez de convertirla en protagonista de su artículo.

Podemos incluir el alcohol dentro de las drogas y destacar un curioso artículo de Casal, “La tristeza del alcohol”, publicado en *La Habana Elegante* el 31 de agosto de 1890. En él, un amigo que está comiendo con otro le pregunta en la sobremesa si piden una botella de Champán, a lo que el otro responde que no. Tras salir del restaurante, el que se ha negado a seguir bebiendo alcohol después de la comida, Adolfo, le pregunta al otro, Gustavo, si conoce la historia del *Gato Negro* de Edgardo Poe, y éste dice que sí. Adolfo rescata una cuestión que hay en esa narración (“¿*Qué enfermedad es comparable al Alcohol?*”²²²) y señala que no hay tristeza mayor que la

²²⁰Casal, *Prosas. Tomo I*, op. cit., p. 208.

²²¹Escribe Casal:

“Después de haber visto una verdadera hermosura, se quedaba aletargado, como el que toma una fuerte dosis de morfina, sin que la carne participara de tal estado de ánimo que le imposibilitaba para hacer cualquier otra cosa que soñar. Todo lo contrario le ocurría a la vista de las mujeres de baja condición social. Delante de ellas, una agitación intensa despertaba sus sentidos, excitándolos hasta la congestión, porque la ley del contraste es la única que domina ciertos temperamentos, por más exquisitos y delicados que sean” (Ídem, p. 211).

²²²Ídem, p. 217.

que genera el alcohol. Intenta describir luego esta enfermedad.

Desde la infancia, continúa Adolfo, ha sentido siempre una inmensa tristeza, que intentó disipar lanzándose a probar todos los placeres. Cuando se cansó de ellos, se dedicó a viajar, aprendiendo en Inglaterra a tomar alcohol. Y para combatir su nostalgia, que seguía presente como el primer día, se ocupó en acostarse con el máximo número posible de mujeres o en tomar el mayor número posible de licores, hasta hartarse. Después de pasar noches entregadas al alcohol, la tristeza era más honda que nunca. Una tristeza hecha de pura frustración²²³, que le dejaba sin fuerzas para realizar sus deseos, que le volvía violento, contradictorio, malhumorado. Fue por eso que finalmente decidió dejar de beber.

El relato finaliza inmediatamente, cuando los amigos se despiden y se marchan cada uno a su casa.

Casal se muestra mucho más contrario al alcohol que a sustancias como la morfina. En “La canción de la morfina”, como hemos visto más arriba, el hecho de que sea la sustancia la que habla de sí y el tono irónico y frívolo de su contenido nos vela el juicio real de Casal en relación a las drogas. Otros textos nos permiten ver que, si bien el cubano admira su capacidad de provocar el ensueño y el olvido de la realidad dolorosa, también es consciente de sus peligros. A diferencia de la morfina, que tiende a aletargar al consumidor y a sumirle en experiencias de paz y unicidad, el alcohol es presentado en estas páginas como destructor de la voluntad (que era también la base de la crítica que Baudelaire le lanzaba al hachís en *Los paraísos*

223Escribe Casal:

“La mañana que sigue a la noche de la embriaguez es más horrible que la mañana que brilla tras la noche de amor. Cuando se abren los ojos, se siente un malestar que nada puede vencer. El ruido y la luz se hacen insoportables. Cualquiera frase escuchada, por inofensiva que sea, nos causa una herida mortal. Amanece uno pálido, sudoroso, malhumorado, áspero y deseoso de reñir con los demás. El espíritu de contradicción se desarrolla de una manera alarmante en los alcoholistas (...)

El cerebro pesa demasiado, sujeto a un número infinito de alucinaciones. Las del oído son terribles, mucho más terribles que las de la vista (...).

La tristeza alcohólica, como el suplicio de Tántalo, está formada por el deseo de poseer una cosa que tenemos a la vista y sentirnos sin fuerzas para poderla alcanzar” (idem, pp. 218-219).

artificiales) y, además, como generador de actitudes violentas, conflictivas, separadoras. Es de ahí de donde emana la tristeza profunda que provoca en el protagonista.

En *Confesiones de un inglés comedor de opio*, Thomas De Quincey distingue claramente los efectos que provocan el opio y el alcohol. Para él, la mayor diferencia radica en que, mientras el vino desordena las funciones mentales, el opio les da orden. El vino despierta todas las pasiones, entre ellas tanto el amor como el odio, mientras que el opio da serenidad. El vino exalta y perturba el juicio, pero el opio sostiene la fuerza moral de una persona²²⁴.

En Casal podemos ver un criterio similar al que nos ofrece De Quincey en su obra. El alcohol provoca para él la tristeza más honda precisamente por llevar aparejados dos efectos que De Quincey y Baudelaire desentrañan en sus reflexiones sobre el alcohol, el opio y el hachís: aumenta la sensación de separación del individuo (hace más extremas sus pasiones, lo vuelve violento y más contradictorio); y socava la voluntad.

En “La última ilusión”, publicado en *La Habana Elegante* el 29 de enero de 1893, dos amigos (Casal y Arsenio) se encuentran y hablan del llamado “Mal del siglo”, el hastío. El segundo de los interlocutores le confiesa al poeta que no piensa suicidarse porque teme el dolor, pero que se siente invadido por el vacío. Casal le

²²⁴Escribe Thomas De Quincey:

“El placer que el vino proporciona va en aumento y tiende hacia una culminación, tras la cual declina; el del opio, una vez generado, se mantiene estacionario durante ocho o diez horas. El primero, por tomar prestada de la medicina la distinción técnica, es un caso de placer agudo; el segundo, de placer crónico. El uno es una llama, el otro un brillo firme y constante. Pero la principal distinción radica en que mientras el vino desordena las facultades mentales, el opio, por el contrario (si se toma de forma adecuada), hace llegar hasta ellas el orden, el gobierno y la armonía más exquisita. El vino le roba a un hombre el dominio de sí; el opio lo fortalece grandemente. El vino perturba y nubla el juicio, y confiere una claridad preternatural y una vívida exaltación a los desprecios y admiraciones, a los amores y a los odios de quien lo bebe; el opio, al contrario, comunica serenidad y equilibrio a todas las facultades, sean activas o pasivas, y en lo que se refiere al carácter y a los sentimientos morales en general, simplemente imparte esa suerte de calor vital que el juicio aprueba, y que probablemente siempre habrá de acompañar a las constituciones físicas que gocen de salud prístina y antediluviana” (*Confesiones de un inglés comedor de opio*, Madrid, Cátedra, p. 146).

propone viajar lejos, por ejemplo a París, y Arsenio le contesta que aborrece el París sano y burgués, pero que adora

*“el París raro, exótico, delicado, sensitivo, brillante y artificial; el París que busca sensaciones extrañas en el éter; la morfina y el haschich; el París de las mujeres de labios pintados y de cabelleras teñidas (...); el París teósofo, mago, satánico y ocultista; el París que visita en los hospitales al poeta Paul Verlaine; el París que erige estatuas a Baudelaire y a Barbey de Aurevilly; el París que hizo la noche en el cerebro de Guy de Maupassant (...)”*²²⁵

En este caso, las drogas se vinculan una vez más con el ensueño, proyectado por Casal sobre París. El éter, la morfina o el hachís cumplen función similar en el imaginario del poeta que Baudelaire, Maupassant o todo lo exótico, ocultista, delicado y artificial. Es tal la persistencia del poeta en vivir instalado en su imaginación, que al final del relato, cuando pregunta a su amigo por qué no se marcha a París, éste (y podríamos tomar esas palabras como pronunciadas por el propio Casal) contesta con contundencia:

*“Porque si me fuera, yo estoy seguro de que mi ensueño se desvanecería, como el aroma de una flor cogida en la mano, hasta quedar despojado de todos sus encantos; mientras que viéndolo de lejos, yo creo todavía que hay algo, en el mundo, que endulce el mal de la vida, algo que constituye mi última ilusión, la que se encuentra siempre, como perla fina en cofre empolvado, dentro de los corazones más tristes, aquella ilusión que nunca se pierde, quizás”*²²⁶.

Para Casal, hacer realidad los sueños significa darles muerte, porque la realidad, enfrentada a la imaginación, siempre decepciona. Hemos visto la misma respuesta en el poema “Nostalgias”, donde, después de proponer lugares a los que el

²²⁵Casal, *Prosas, Tomo I*, op. cit., p. 229.

²²⁶Ídem.

poeta añora partir para encontrar lo “otro” (China, Argel, Tahití), señala que realmente no quiere ir allí porque volvería decepcionado. Y así, la ilusión de la que dice vivir es ilusoria, la ha creado su imaginación artificialmente para poder sostener su día a día y su concepción terriblemente pesimista del mundo. Sólo el ensueño le permite respirar, y ese ensueño se nutre de todo aquello que sea “lo otro”, lo que no es él, en definitiva, un no-ser, que incluye su interés por las drogas.

Relacionada también con los deseos de Casal de evadirse de su angustia vital, surge una referencia a la morfina en “Nanon”, artículo con rasgos confesionales que Casal publicó en *La Discusión* el 10 de marzo de 1890. En él, se duele de las interminables horas del domingo, cuando la sensibilidad se exagera, y toma la decisión de estar en soledad. Y añade: “*En ese día se comprende, mejor que en ningún otro, el placer de los morfinómanos. Hay alguna cosa abrumadora, esparcida en la atmósfera de las calles, que nos obliga a permanecer en la soledad de nuestra habitación*”²²⁷. Una vez más Casal se sitúa en los bordes de la experiencia drogada. Al señalar que comprende a los morfinómanos se acerca a ellos, como explorando sus motivaciones y sus visiones provocadas por la sustancia. Pero una vez más se revela a sí mismo como misterio.

En “Crónica semanal”, un texto publicado en *El País* el 21 de diciembre de 1890, Casal refiere varios avances científicos en la curación de distintas enfermedades (un elixir rejuvenecedor, una linfa que hace desaparecer la tisis, etc.) y menciona que incluso para el hastío, que no tiene un remedio definitivo, se han utilizado “*desde la segunda mitad del siglo en los países civilizados, el opio, el haschich, la morfina y otras sustancias análogas*”²²⁸. A continuación, propone un remedio propio. Como sabe que mucha gente en su tierra padece el hastío y no quiere recomendarles los venenos mencionados porque causan “*lesiones orgánicas*”²²⁹, les aconseja que asistan al circo de Pubillones.

227Casal, *Prosas. Tomo II, Edición del Centenario*, La Habana, Consejo Nacional de Cultura, 1963, p. 73.

228Casal, *Prosas, Tomo III. Edición del Centenario*, La Habana, Consejo Nacional de Cultura, 1964, p. 56.

229Ídem.

En este artículo, Casal refleja que sustancias como el opio, la morfina o el hachís eran recetadas por los médicos del siglo XIX para paliar, aunque sólo temporalmente, problemas como el hastío. Nos muestra parte de la vorágine de descubrimientos químicos que se están haciendo en la época en que vive y señala que las drogas mencionadas llevan aparejadas lesiones orgánicas. A diferencia de la postura un poco superficial que deja ver en “La canción de la morfina”, Casal parece muy consciente de que las sustancias sólo calman temporalmente dolores hondos como el hastío (el *spleen* finisecular) y de que pueden provocar lesiones graves. Al negar al menos parcialmente el discurso fácil que la morfina daba en “La canción de la morfina”, podríamos releer el poema como la expresión de una especie de canto de sirena que necesariamente ha de protagonizar la sustancia, distanciándose Casal de ella, haciendo su voz independiente de la de ella.

Hasta aquí hemos ido repasando e interpretando las distintas referencias a las drogas en la prosa de Casal. En general, podemos decir que Casal identifica entre las principales motivaciones que pueden llevar a una persona a consumir sustancias el intento de curarse, aunque sea sólo temporalmente, del hastío finisecular. Por ello el protagonista de “La tristeza del alcohol” se vuelve adicto a los licores, por ello en “La última ilusión”, París (el París del hachís o de la morfina) aparece como propuesta para intentar mitigar el dolor del existir, por ello también en “Nanon” Casal comprende la pasión de los morfinómanos y en “Crónica semanal” se anuncia el hecho de que los médicos recetan a veces hachís, opio y morfina para salvar a los pacientes momentáneamente del *spleen*.

La solución que aportan estas sustancias es vista por Casal, sin embargo, como ilusoria. Es una opción más en su catálogo de lugares que nutren la tendencia al ensueño. Las drogas permiten una evasión momentánea, un encuentro artificial con lo otro, lo que no es uno, lo que no es Casal, para Casal. En un extremo, el alcohol lleva aparejados efectos violentadores, separadores, conflictivos, y en el otro, la morfina permite al consumidor el olvido momentáneo de vivir, le apacigua, le aletarga, le adormece de la existencia. Pero a la larga todas las sustancias conllevan

lesiones orgánicas (“Crónica semanal”) o una acentuación de la tristeza (“La tristeza del alcohol”). Casal prefiere lo artificial a lo real porque vive la realidad como asfixiante, pero sabe que el ensueño no sirve como respuesta vital a sus anhelos. No hay salida.

Por lo demás, sus artículos se refieren a las drogas muchas veces sólo para comparar con ellas sensaciones o experiencias (un hombre queda aletargado ante la presencia de una mujer bella en “El primer pesar”, la lectura de Maupassant provoca efectos similares a los de la ingesta de éter en “Guy de Maupassant”), y cuando habla de los morfinómanos (“Nanon”) lo hace en tercera persona y distanciándose de ellos. Si bien los médicos recetaban habitualmente en la época sustancias como la morfina (sobre todo en Occidente), lo que puede acercar a Casal a la experiencia con ella, su literatura sobre la ebriedad sirve, una vez más, para revelar y velar al poeta. Parece conocer bien este tipo de experiencias, pero no dice haberlas tenido. Entiende a los morfinómanos, pero no se presenta como uno de ellos. Se sitúa en los límites de la literatura drogada, abriendo una gran interrogación.

4. 4. Las drogas en el imaginario casaliano. Lo artificial como martirio

Atrapar a Julián del Casal en una biografía minuciosa o en una lectura detectivesca de sus textos resulta muy complicado, fundamentalmente porque él utilizó la literatura a la vez para escapar de sí y para encontrarse consigo, a la vez para comunicarle sus intimidades al mundo y para cifrarlas y volverlas opacas. Su deseo de decir es, para el lector, una propuesta de jugar al escondite. Eso sí, él se asume como escondido y le da al lector el papel de perseguidor. Y halla en ese escenario suficiente sentido y placer como para sostener su labor creativa.

Para estudiar el imaginario de Casal, hemos de preguntarnos por la red

simbólica o de construcción de sentido que sostiene su vida y su literatura. Es ahí (en ese dinamismo organizador del que habla Joël Thomas) donde se cifra el núcleo de su ser y su hacer en el mundo.

Lo primero que llama la atención en el escritor cubano es su carácter fuertemente dualista, siendo la oposición entre realidad (a la que iría ligado todo lo natural) y ensueño (o artificialidad) la que se marca con más insistencia a lo largo de su obra. Casal no soporta su realidad concreta, en particular su ser más íntimo, expresado literariamente como secreto (*“de mi vida misteriosa,/ tétrica y desencantada,/ oirás contar una cosa/ que te deje el alma helada”*²³⁰, decía el poeta en “Rondeles”). Tampoco asume la realidad social o etapa histórica que le ha tocado vivir, e identifica su malestar con el hastío que sienten buena parte de los escritores de su generación, sobre todo los franceses, en cuya lectura logra un poco de descanso²³¹. Ligada a esta inadaptación del poeta a sí mismo encontramos su desafección por la naturaleza, a la que encuentra monótona y sólo apta para espíritus muy sanos (*“se necesita ser muy feliz, tener el espíritu muy lleno de satisfacciones para no sentir el hastío más insoportable a la vista de un cielo siempre azul, encima de un campo siempre verde”*²³², escribe en carta a Esteban Borrero). Casal no quiere ser lo que es, no quiere estar donde está, no gusta de su lugar ni de su tiempo.

En el enfrentamiento de estos dos opuestos fundamentales en su obra, realidad y ensueño (o naturaleza y artificialidad), el escritor cubano se pone del lado

230Op. cit.

231Por ello señalan la mayor parte de sus biógrafos su momento más feliz en el año 1885, cuando el Conde Kostia llega a la isla cubana con la maleta llena (el cofre de los tesoros que trae el pirata después de haber viajado durante años por todo el mundo) de libros extranjeros. El huérfano Casal, triste y enfermizo, que había vivido hasta entonces preso de la nostalgia de cuando vivía su madre, anhelante de hallar respuestas que no tenía Cuba para sus inquietudes más hondas, y con una vocación fuertemente literaria, hizo de aquella maleta el motivo quizá más fuerte para su felicidad. Se lanzó a la lectura de las obras de los grandes autores europeos y en ellos se vio reflejado como nunca. Su tendencia al ensueño se dejó atrapar por ellos, a la vez pudo en la lectura escaparse de sí (de todos esos secretos inconfesables que vivía con dolor) y encontrarse a sí mismo (porque sus pesares y los de los escritores franceses estaban hermanados, y al compartirlos con ellos se sentía un poco menos solo o menos separado del mundo). De esa inmersión apasionada de Casal en la literatura extranjera, que incluyó un año entero de silencio poético, emergió un escritor maduro. Y de esta experiencia procede también todo su interés por las drogas.

232Estas palabras corresponden a un fragmento de una carta escrita por Casal a Don Esteban Borrero el 10 de febrero de 1890, nada más volver Casal del campo después de haber pasado unos días allí para intentar mejorar su salud. En www.cubaliteraria.cu/autor/julian_del_casal/epistolario.htm.

del segundo, y abraza la ciudad frente al campo (*“tengo el impuro amor de las ciudades,/ y a este sol que ilumina las edades/ prefiero yo del gas las claridades”*, escribe en “El campo”)²³³, el ensueño frente a lo real, lo otro frente a lo propio (*“Ver otro cielo, otro monte,/ otra playa, otro horizonte,/ otro mar,/ otros pueblos, otras gentes/ de maneras diferentes/ de pensar”*)²³⁴). Y, junto a ellos, la enfermedad frente a la salud.

Pero éste es sólo un primer paso en su camino de construcción de un imaginario propio. Las poesías más conscientemente frívolas o superficiales del poeta (como “La canción de la morfina” o el “Soneto Pompadour”), se quedan aquí, en una alabanza ilusoria a todo lo fantástico y lo artificial²³⁵. Sin embargo, el imaginario casaliano llega mucho más allá. En poemas como “Nostalgias”, donde después de soñar con mundos extraños el cubano reconoce no querer viajar a ellos por temor a que la fuerza de su ensueño se desvanezca decepcionada; en artículos

233Y continúa el poema:

“(...)

*A mis sentidos lánguidos arroba,
más que el olor de un bosque de caoba,
el ambiente enfermizo de una alcoba.*

(...)

*A la flor que se abre en el sendero,
como si fuese terrenal lucero,
olvido por la flor de invernadero.*

(...)

*Nunca a mi corazón tanto enamora
el rostro virginal de una pastora
como un rostro de regia pecadora (...)*” (Casal, *Poesías completas y pequeños poemas en prosa*, op. cit., p. 357).

234Casal, op. cit.

235Reproducimos a continuación el poema “Mis amores”, o “Soneto Pompadour”:

*“Amo el bronce, el cristal, las porcelanas,
las vidrieras de múltiples colores,
los tapices pintados de oro y flores
y las brillantes lunas venecianas.
Amo también las bellas castellanas,
la canción de los viejos trovadores,
los árabes corceles voladores,
las flébiles baladas alemanas;
el rico piano de marfil sonoro,
el sonido del cuerpo en la espesura,
del pebetero la fragante esencia,
y el lecho de marfil, sándalo y oro,
en que deja la virgen hermosura
la ensangrentada flor de su inocencia”* (Ídem, p. 63).

como “La última ilusión”, donde quien anhela viajar a París dice después no querer ir allí para no confrontar su ideal con una realidad que siempre defrauda; o en composiciones como “Mi ensueño”, donde su quimera, alegorizada como pájaro, “*encontró de lo real los muros de oro/ y deshecho, cual frágil abanico,/ cayó entre el fango inmundo de la vida*”²³⁶, Casal nos deja ver que la realidad siempre vence, que los dos términos de la dualidad no son equiparables, que ha tomado el camino del fracaso porque el ensueño no responde a sus anhelos más profundos, porque la sed de Otredad es a la vez sed de realidad, y negarlo es negarse. Esta contradicción fundamental abre una brecha en su imaginario que es a la vez dolorosa conciencia de separación. Casal se enclaustra en su hogar plagado de objetos orientales. Se mete en sí mismo para poder escapar de sí. Se encierra en su casa para volar a mundos lejanos. Su imaginario carece de la argamasa necesaria para construir un edificio sólido. No hay puente o tercer término que una a los opuestos enfrentados. Se comprende a sí mismo como escisión, se vive separado del mundo y del sentido. Y por ello se duele, una y otra vez, de tener el alma vacía o muerto el corazón (“*está ya muerto/ mi corazón y en su recinto abierto/ sólo entrarán los cuervos sepulcrales*”, dice el poeta en “Pax animae”²³⁷).

²³⁶Ídem, p. 189.

²³⁷Ídem, p. 186. Muchos otros poemas se hacen eco de la sensación de Casal de estar muerto ya para todo lo que le trae la vida. En “La urna”, por ejemplo, después de repasar en dos estrofas su fe de cuando era niño y su pasión por la mujer idealizada de cuando era joven, declara el fin de su fe:

*“Muerta ya mi fe pasada
y la pasión que sentía,
veo, con mirada fría,
que está la urna sagrada
como mi alma: vacía”* (ídem, p. 99).

Especialmente conmovedor, por manifestarse ya sin sentimiento alguno, es el poema “Nihilismo”, del que reproducimos algunos versos:

*“(…)
¿A qué llamarme al campo del combate
con la promesa de terrenos bienes,
si ya mi corazón por nada late
ni oigo la idea martillar mis sienes?
(…)
Mi vida, atormentada de rigores,
es un cielo que nunca tuvo estrellas,
es un árbol que nunca tuvo flores.
De todo lo que he amado en este mundo
guardo, como perenne recompensa,
dentro del corazón, tedio profundo,
dentro del pensamiento, sombra densa.
(…)”*

Sin embargo, como Ariadna sigue tejiendo aun desolada cuando Teseo la abandona en la isla de Naxos, Casal sigue extrayendo de algún lugar la suficiente fuerza creativa (el suficiente sentido) como para narrar la muerte de su corazón, una voluntad de comunicar que sobrevive incluso a la desgana de vivir. Si buscamos el lugar de donde emana esa fuerza, hemos de toparnos con una concepción del arte que también comparte con muchos de los autores franceses que admira y con otros de los modernistas hispanoamericanos, expresada con claridad en el artículo “La felicidad y el arte”²³⁸, de 1886. Escrito desde un punto de vista de nuevo muy dualista, el texto nos presenta al autor tendido al pie de un hermoso granado, en plena naturaleza, hasta donde llega la mujer más hermosa de la tierra y le dice que hallará en su porvenir dos caminos entre los que habrá de elegir uno: el primero, lleno de flores; el segundo, de abrojos. Si escoge el primero y la sigue, dispondrá de castillos de mármol, mujeres bellas que lo colmen de placeres y todo tipo de lujos que lo conducirán a la Felicidad; así se llama ella. Pero él le da la espalda.

Pasado un tiempo, se le acerca un peregrino que le dice que, aunque viste como un pobre, posee un templo indestructible donde sólo penetran unos pocos elegidos, después de superar pruebas y padecimientos sin fin. El camino es arduo y se lleva la vida entera del viajero. Casal describe con patetismo feroz las múltiples penurias por las que ha de pasar, como si hiciera alegoría del estado en que vive su alma:

*“Nada es tan espantoso. Un cielo plomizo, despoblado de astros,
aparece en la altura; el suelo, alfombrado de polvo y lodo, se hunde bajo
los pies; los árboles, desnudos de hojas, ostentan punzantes espinas; el*

*Hacia país desconocido abordo
por el embozo del desdén cubierto:
para todo gemido estoy ya sordo,
para toda sonrisa estoy ya muerto.
(...)
Y nunca alcanzaré en mi desventura
lo que un día mi alma ansiosa quiso:
después de atravesar la selva oscura
Beatriz no ha de mostrarme el Paraíso.
(...)” (Ídem, pp. 283-284).*

238Ídem, pp. 79-81.

agua de los arroyos, manchada de sangre, permanece estancada; las flores, salpicadas de oscuros matices, exhalan perfumes venenosos; las víboras, ocultas entre las zarzas, se enroscan al caminante; las fieras, hambrientas de carne humana, muestran sus blancos dientes puntiagudos en la oscuridad; los insectos, esparcidos en el aire, inoculan la muerte al pasajero; el mar, que brama a lo lejos, ahoga los gemidos del alma humana. Si tienes hambre, tendrás que devorar tu propio cuerpo; si tienes sed, tendrás que beber tus lágrimas. El mundo, tirano inmortal, te cubrirá de baldón; la soledad, sudario de los vivos, te rodeará por todas partes; la miseria, única compañera de tu vida, te seguirá hasta el último instante”²³⁹.

El peregrino parece prometerle sólo desdichas hasta alcanzar la muerte, pero en ese mismo instante éstas alcanzarán su compensación, porque el peregrino abrirá entonces al caminante las puertas de su templo y le regalará la inmortalidad. Él es el Arte, le pide a Casal que lo siga y éste, “*sin vacilar un instante*”²⁴⁰, se lanza a caminar por la senda de abrojos.

La interpretación no arroja duda alguna. Como vemos en el texto, para el poeta cubano la tristeza es una elección, el precio que ha de pagar todo artista para alcanzar la fama, la entrega completa de la vida en aras de lograr un lugar en los libros de historia. El escritor ha de asumir un destino doloroso para comprender el arte verdadero. Eso es lo que le corresponde. Su misión es la del martirio. La felicidad prometida por la modernidad racionalista le da la espalda, o él le da la espalda a ella para explorar sus fisuras. Parece como si el papel del genio en este sistema decimonónico fuera el de oveja negra, orgullosa oveja negra, encargada de reflejar el inconsciente colectivo oscuro (los monstruos) del consciente y luminoso proyecto de la razón (el sueño de la razón). El grito de dolor de Casal, y con él el de muchos de los escritores del momento, es la sangre que advierte sobre la herida no suturada que la Modernidad racionalista (y dualista) le ha provocado al sentido, al

²³⁹Ídem, pp. 79-80.

²⁴⁰Ídem, p. 80.

Anima mundi del que hablaban los filósofos renacentistas, o a la unidad que trasciende a todo enfrentamiento u oposición. Al revelar la brecha, al comunicar el sinsentido, lo inconsciente y negado pasa al plano de la consciencia y el sentido logra revivir, aunque el poeta haya de pagarlo con su vida. Por eso Casal no calla cuando calla su corazón. Hablar sobre ello es una manera de seguir tejiendo. Ariadna tejía mientras lloraba desconsolada, abandonada en la isla de Naxos. Y tejer es respirar, mantenerse con vida por si alguien viene a reanimar la esperanza.

Casal sostuvo su vida, y su literatura, sólo un poco de tiempo más después de advertir el vacío de su alma y la muerte de su corazón. La forma de su fallecimiento (un ataque de risa en una sobremesa le rompió fatalmente un aneurisma) es una especie de epílogo grotesco de su existencia.

Una vez trazados los rasgos fundamentales del imaginario casaliano, cabe hacerse una última pregunta: ¿qué lugar ocupan las drogas en ese sistema? No teniendo evidencias claras, salvo la recreación de Portuondo a la que hemos aludido más arriba, sobre la experiencia directa de Casal con las drogas (que, sin embargo, no debería extrañarnos por la situación médica de finales del XIX), y habiendo visto que las referencias literarias a las sustancias son escasas y suelen ocupar un carácter marginal, como parte de comparaciones o del mapa del ensueño del escritor (salvo en “La canción de la morfina” y “La tristeza del alcohol”, donde adquieren un papel protagonista), hemos de señalar que, en el imaginario casaliano, la droga aparece asociada con esa segunda parte del eje de oposición real-artificial al que hemos aludido. Acceden a él cuando el escritor se sumerge en los libros de autores franceses que el Conde Kostia trae en sus maletas al regresar a Cuba y forman parte de todo aquello a lo que Casal denomina “lo otro”: lo extraño, lo exótico, el ensueño, lo artificial, la no-realidad, París. El escritor cubano parece preferir las sustancias que dan paz y sensación de unicidad, o adormecen la vida (la morfina), a las que excitan y amplifican la sensación de separación (el alcohol). La motivación que lleva a su consumo es clara: quien las toma lo hace para escapar de una realidad demasiado estrecha, para curarse aunque sólo temporalmente del hastío de vivir, para volar

durante unos instantes a lugares exóticos que permitan el olvido de sí. Pero, aunque “La canción de la morfina” esté repleta de promesas sin contraindicaciones, Casal conoce sus peligros a largo plazo y sabe que no tienen el poder de sanación real y duradera. Aquí Casal, a pesar de su verso “*soy la dicha artificial/que es la dicha verdadera*”²⁴¹, se acerca al pensamiento de su admirado Baudelaire. El paraíso artificial, de calma y dulzura, que la morfina concede al consumidor, no es suficiente porque no es real. La herida es taponada unos instantes, pero la sangre sale después con más fuerza. La sanación pasa por una reconciliación con lo real (un reencuentro con el sentido y consigo mismo) que Casal no logra en vida. Su testimonio literario es un grito de dolor en la foto de anuncio de la Modernidad. Su vida, su obra y también su imaginario son manifestación de una brecha, y el escritor cubano se sitúa exactamente en el hueco que contradice búsqueda y evasión.

241Op. cit.

CAPÍTULO 5. JOSÉ ASUNCIÓN SILVA

5. 1. Las drogas en la poesía

Para abordar el estudio de la droga en la obra poética de Silva, hemos de señalar, en primer lugar, que el poeta colombiano se refiere a las distintas sustancias en pocas ocasiones a lo largo de sus poemas. Las referencias se encuentran en las composiciones que corresponden a sus últimos años de vida y de actividad literaria²⁴², en algunos poemas de su *Libro de versos*²⁴³ y, sobre todo, en un conjunto de poemas que no fueron publicados en vida del autor y que fueron agrupados bajo el nombre de “Gotas amargas”²⁴⁴.

En el título de este conjunto de composiciones, en el que se alude a unas misteriosas gotas que se ingieren y que tienen sabor amargo, podemos vislumbrar cierta analogía propuesta por el autor entre la literatura que presenta y una mala bebida²⁴⁵. Arte y comida/bebida asumen un papel similar en su imaginario. La poesía puede tener sabor amargo, como una mala medicina. Pero, en este caso, esa mala medicina va a presentar lo real, lleno de amarguras y de dolor.

Si nos adentramos en las composiciones agrupadas bajo este título, podemos ver, en la primera de ellas (“Avant-propos”²⁴⁶) la aclaración del sentido que el autor

242 Fundamentalmente en composiciones escritas en la década de 1890, hasta su muerte en 1896.

243 Preparado por José Asunción Silva en los últimos años de su vida (desde su llegada a Caracas en 1894), se hundió junto con otros de sus manuscritos el 27 de enero de 1895 en el naufragio del barco *L’Amerique*, que llevaba al escritor desde Venezuela a Colombia, y fue reconstruido por el autor en los últimos meses de su vida. Contenia composiciones escritas entre 1891 y 1896.

244 Aunque no fueron publicadas en vida del autor, estas composiciones de ambiente moderno y urbano eran bien conocidas en los salones literarios bogotanos, y difundidas de mano en mano. Fueron escritas hacia 1894.

245 No podemos soslayar aquí el hecho de que tanto el alcohol como una de las drogas más consumidas del momento, el opio, se ingerían en forma líquida en ese momento histórico (en el caso del opio, en forma de laúdano).

246 Utilizamos aquí la edición de la *Obra completa* de Silva, coordinada por Héctor H. Orjuela, Madrid, CEP de la Biblioteca Nacional, 1990.

da a sus “Gotas amargas”²⁴⁷. Aparece en ella la figura tan utilizada por Silva en su literatura del médico. Para el mal de estómago, éste propone al paciente la ingesta de un tónico consistente en gotas amargas. Vemos así cómo lo que cura el mal de estómago es un fármaco de mal sabor²⁴⁸.

A continuación, Silva identifica al comedor con el lector (que ingiere poemas), y confiere una propiedad nutritiva a la literatura, alimento para el alma. La propuesta, en este caso, es paralela a la que el médico le hace al enfermo del estómago. Silva le dice al lector: “no sigas leyendo poemas/ llenos de lágrimas”²⁴⁹. Al hablar de la salud y de la literatura, el poeta parece conferirle calidad de medicina o veneno a la obra²⁵⁰, propiedades alquímicas. La literatura se vuelve acción sobre el

247 “*AVANT-PROPOS*

*Prescriben los facultativos
cuando el estómago se estraga,
al paciente, pobre dispéptico,
dieta sin grasas.*

*Le prohíben las cosas dulces,
le aconsejan la carne asada
y le hacen tomar como tónico
gotas amargas.*

*Pobre estómago literario
que lo trivial fatiga y cansa,
no sigas leyendo poemas
llenos de lágrimas.*

*Deja las comidas que llenan,
historias, leyendas y dramas
y todas las sensiblerías
semi-románticas.*

*Y para completar el régimen
que fortifica y que levanta,
ensaya una dosis de estas
gotas amargas” (p. 73).*

248 “Y le hacen tomar como tónico/ gotas amargas” (p. 73).

249 Ídem, p. 73.

250 Podríamos señalar aquí la doble identificación que hace Derrida en su ensayo “La farmacia de Platón” (*La diseminación*, Madrid, Fundamentos, 1975, pp. 91-261) del fármaco griego a la vez como remedio y como veneno: “Ese fármaco, esa medicina, ese filtro, a la vez remedio y veneno, se introduce ya en el cuerpo del discurso con toda su ambivalencia. Ese encantamiento, esa virtud de fascinación, ese poder de hechizamiento pueden ser –por turno o simultáneamente- benéficos o

mundo.

Al final del poema, José Asunción Silva, frente a las lágrimas que provoca la lectura de poemas llenos de “*sensiblerías/ semi-románticas*”²⁵¹, esos mismos que parecen causar un estado de enfermedad en el alma del lector, recomienda la lectura de los poemas escritos por él²⁵², a los que identifica con “Gotas amargas”, jarabes literarios para los dolores del alma de los lectores, como si la curación pasara necesariamente por enfrentarse a la realidad tal cual es, por mirarla a la cara, aunque la experiencia sea necesariamente amarga.

Si vemos este “Avant-propos” como una declaración de intenciones por parte del poeta, podemos también vislumbrar que las composiciones que siguen (las “gotas amargas”) carecen de ese tono “semi-romántico” cargado de sensiblería que Silva critica. Se insertan dentro de un trabajo de purificación que incluye, como si lo estuviera recetando un médico, una dieta ascética, un alejamiento de “*las comidas que llenan*”²⁵³ (¿acaso se refiere a todos los ensueños que permiten llenar la imaginación o despegarse un poco del vacío de estar vivo?), y de la literatura sensiblera. Efectivamente, las “gotas amargas” son poemas modernos sobre temas modernos y dolores del hombre y la mujer modernos. Poemas que ahondan en el dolor del poeta ante su mundo, en la relación paciente-médico, en las psicopatías y enfermedades del momento, en la pregunta no respondida sobre lo trascendente y el misterio, en el *spleen* de final de siglo, en el exceso de placer o de ascetismo, en la vida vivida a través de la literatura, en la filosofía y la fisiología, o en la relación entre la materia y el espíritu. En estas páginas nos encontramos al Silva más decadente.

En cuanto al tema concreto de las sustancias, podemos identificar dos poemas

maléficos” (p. 102).

251 Ídem, p. 73.

252 “*Y para completar el régimen/ que fortifica y que levanta,/ ensaya una dosis de estas/ gotas amargas*” (p. 73).

253 Ídem, p. 73.

en que aparecen, explícita o implícitamente, las drogas (o los fármacos).

En “Cápsulas”²⁵⁴ nos encontramos con una historia narrada en tres estrofas que tienen una estructura narrativa paralela: en la primera parte de cada una de ellas el protagonista, “*el pobre Juan de Dios*”²⁵⁵, pone su interés (aplica su *eros*) en algo (dos mujeres, Aniceta y Luisa, en las dos primeras estrofas, y Leopardi y Schopenhauer en la tercera); en la segunda parte de las tres estrofas, el autor nos presenta la enfermedad (tanto física como psíquica) como consecuencia de las tres acciones a las que le condujeron sus inclinaciones (en las dos primeras, el amor le produce enfermedades de tipo físico, en la tercera el protagonista se sumerge en el *spleen* finisecular); en la tercera parte de estas tres estrofas, Juan de Dios intenta curarse recurriendo a distintas cápsulas (de copaiba y Sándalo Midy tras el amor de Aniceta, de bromuro y éter de Clertán tras la relación con Luisa, y de plomo después de la lectura de algunos de los filósofos y escritores del momento).

Podemos establecer un paralelismo entre el amor físico y el amor a la filosofía a través de las consecuencias nefastas que uno y otro le procuran (ambos le traen la enfermedad, ya sea física o psicológica); y otro paralelismo indudable entre

254 “CÁPSULAS

*El pobre Juan de Dios, tras los éxtasis
del amor de Aniceta, fue infeliz.
Pasó tres meses de amarguras graves,
y, tras lento sufrir,
se curó con copaiba y con las cápsulas
de Sándalo Midy.*

*Enamorado luego de la histérica Luisa,
rubia sentimental,
se enflaqueció, se fue poniendo tísico
y al año y medio o más
se curó con bromuro y con las cápsulas
de éter de Clertán.*

*Luego, desencantado de la vida,
filósofo sutil,
a Leopardi leyó, y a Schopenhauer
y en un rato de spleen,
se curó para siempre con las cápsulas
de plomo de un fusil” (p. 78).*

255 P. 78.

las sustancias en cápsulas que ingiere y el disparo voluntario que acaba con su vida.

Silva presenta en “Cápsulas” a las sustancias farmacológicas²⁵⁶ como remedios parciales (artificiales, en definitiva) de la verdadera curación: la muerte. Las sustancias se vuelven aliadas de la muerte, y no de la salud o de la vida. Como dice en “Avant-propos”, el poeta no quiere regalarnos composiciones sensibleras o semi-románticas que pongan lágrimas en nuestros rostros. Lo que busca es llevar al lector a su realidad histórica y urbana, amarga, sumergirlo en el siglo XIX, darle a probar literariamente esa realidad fatídica e irremediable. La vida leída por Silva (o escrita por él) no nos ofrece otra alternativa que la muerte. Las sustancias la postergan, frenan quizá la enfermedad, pero también la precipitan porque la sugieren. Son remedios artificiales que no pueden ofrecer nunca una sanación real. Cabría preguntarse qué es para el poeta colombiano la salud. Y sus poemas señalan, atendiendo al paralelismo observado en “Cápsulas”, que no hay sanación posible en la vida. Al menos no para él.

Si, desde “Cápsulas”, vamos viendo los poemas que componen “Gotas amargas”, podemos ir identificando esta interpretación general y amarga de la vida que propone José Asunción Silva. Así, en “Filosofías”, vuelve a hablar de enfermedades (avariosis²⁵⁷ y ataxia²⁵⁸) a las que la medicina (en este caso “*la sabia profilaxia*”²⁵⁹) no cura²⁶⁰ y en “El mal del siglo”, un médico da a un paciente afectado de *spleen* (enfermedad de las ganas de vivir, dolor del ánimo) una solución material²⁶¹. La respuesta de la medicina no se adecúa al problema real.

256 No olvidemos que la mayor parte de los adictos del XIX al opio, la morfina y a otras sustancias empezaron a tomarlas por prescripción médica y para enfrentar dolencias y enfermedades de tipo físico.

257 Nombre que sirve para denominar la sífilis.

258 Irregularidad de las funciones del organismo.

259 P. 89. Medicamentos con efecto antimicrobiano.

260 “*Y si de la avariosis te librara/ la sabia profilaxia,/ al llegar los cuarenta, irás sintiendo/ un principio de ataxia*” (p. 89).

261 “*¡Lo que usted tiene es hambre!...*” (p. 74). He visto una doble interpretación del último verso de este poema. Mientras que, por un lado, es posible ver en la respuesta del médico un tono irónico en

Podríamos extender asimismo la mirada hacia el *Libro de versos*, que el propio Silva preparó durante sus últimos años de vida, y ver que se repite en varias de sus composiciones esa relación entre enfermedad, medicina y posibilidad o no de curación que hemos visto en las “Gotas amargas”.

Especialmente significativo es el poema “Psicopatías”, en el que la hija de un médico le pregunta a su padre qué mal sufre un hombre que camina triste, serio, “*pensando en Fichte, en Kant, en Vogt, en Hegel,/ y del yo complicado en el misterio!*”²⁶². El doctor le responde que sufre el mal de pensar demasiado²⁶³, que en el pasado se curaba con cicuta, encerrando al enfermo en una prisión o quemándolo vivo, pero que ahora los gobiernos lo riegan y estimulan “*y no lo curan polvos ni jarabes*”²⁶⁴.

Al igual que en “Cápsulas”, la salida a la enfermedad no la ofrece el fármaco, sino la muerte²⁶⁵.

el propio Silva (que resaltaría lo absurdo de la acción médica en un dolor tal como “el mal del siglo”), también es posible que “el hambre” de la que habla el médico (y a través de él el escritor) indique un mal tanto físico (el producido por no comer lo suficiente) como espiritual (en definitiva, hambre de sentido, de recuperar el entusiasmo por la vida).

262 Seguimos utilizando la edición coordinada por Héctor H. Orjuela de SILVA, *Obra completa*, Madrid, CEP de la Biblioteca Nacional, 1990, p. 59.

263 “*Sufre este mal: ... pensar..., ésa es la causa/ de su grave y sutil melancolía...*” (p. 59).

264 P. 59.

265 “*(...) el joven aquél es caso grave
como conozco pocos,
más que cuantos nacieron piensa y sabe,
irá a pasar diez años con los locos,
y no se curará sino hasta el día
en que duerma a sus anchas
en una angosta sepultura fría,
lejos del mundo y de la vida loca,
entre un negro ataúd de cuatro planchas,
con un montón de tierra entre la boca!*” (p. 60).

5. 2. Las drogas en la prosa. De sobremesa.

Nos han llegado muy pocos textos en prosa de José Asunción Silva. Sólo algunos de ellos se imprimieron, los artículos que publicó en los periódicos de la época aparecían muchas veces escritos con seudónimo y parte de sus obras de los últimos tiempos se perdieron en el naufragio del barco *L'Amérique*, en el que viajaba²⁶⁶ desde Venezuela a Colombia, en 1895. Intentó reconstruir algunos de ellos, pero murió poco después. Todo ello ha contribuido a que conservemos pocas obras en prosa del escritor²⁶⁷.

Podemos ver referencias aisladas a las drogas en las obras menores de Silva. Así, en “El paraguas del padre León”, el escritor menciona el humo aromático de un cigarrillo turco²⁶⁸; en “Crítica ligera”²⁶⁹, mientras comenta la obra de algunas de las principales figuras de la literatura francesa del momento (Musset, Verlaine, Lamartine, Conde de Vigny, etc.), destaca la afición de Baudelaire por el

266 Entre esas obras perdidas, como indica Héctor H. Orjuela en su “Introducción del coordinador” en SILVA, *Obra completa*, op. cit., se hallaban algunas poesías de colecciones en preparación como los “Poemas de la carne” y “Las almas muertas”, algunas de las composiciones que luego reconstruiría para *El libro de versos*, y, de especial importancia, su novela *De sobremesa*, que reconstruyó en los meses siguientes, y algunas de sus narraciones breves, además de los doce *Cuentos negros*, los *Cuentos de razas*, la copia de una carta a Paul Bourget que, según Pedro Emilio Coll, era un ensayo de gran valor, y una novela corta que tenía por título *Un ensayo de perfumería*, que al parecer Silva ya había leído delante de algunos amigos.

267 “A la muerte de Silva nos encontramos con una situación desgraciadamente irregular por lo que respecta al corpus de la obra del poeta: poquísimas obras impresas; manuscritos naufragados; intentos emprendidos por el autor para reconstruir la obra perdida pero que todavía estaban inconclusos. Y, lo peor, un número bastante grande de sus obras girando libremente en la memoria colectiva de amigos y enemigos, en “una especie de tradición anticipada”” (Gustavo Mejía, “José Asunción Silva: sus textos, su crítica”, en Silva, *Obra completa*, op. Cit., p. 472).

268 “El siglo dieciocho encarnado en el Padre León; el siglo veinte encarnado en el omnipotente X, vistos ambos, en menos tiempo del que había gastado en convertirse en humo aromático el tabaco dorado del cigarrillo turco que tenía en los labios, vistos ambos a la luz de la lámpara Thomson-Houston, que irradiaba allá arriba entre lo negro profundo su luz descolorida y fantasmagórica” (en “El paraguas del padre León”, que fue escrito por Silva como prólogo a un álbum que consagraron al R. P. Fray León Caicedo algunos de los principales intelectuales bogotanos; op. cit., pp. 363-364).

269 Publicada en *El Telegrama del Domingo*, Bogotá, serie 2, n° 39, 12 de agosto de 1888, recogida en *Obras completas*, op. cit., pp. 368-372.

“*haschich*”²⁷⁰, y en “Doctor Rafael Núñez”²⁷¹, Silva cita dos composiciones del poeta en que éste menciona el opio²⁷².

Entre los textos atribuidos a José Asunción Silva que Enrique Santos Molano ha publicado en el libro *Páginas nuevas*²⁷³, encontramos varias referencias a las drogas y a la relación que con éstas tuvieron algunos de los grandes autores de final de siglo. Les dedica palabras a Thomas de Quincey, “*el polígloto aficionado al opio*”²⁷⁴, al vicio de fumar y las declaraciones de Tolstoi acerca del influjo del tabajo en el alma²⁷⁵, al alcoholismo de Edgar Allan Poe²⁷⁶, al gusto de un bogotano por fumar en pipa de ámbar²⁷⁷, y, en particular, en el artículo titulado “Los paraísos artificiales”, a la relación entre el recientemente fallecido Guy de Maupassant y “*los mortíferos excitantes*”²⁷⁸. En este artículo Silva intenta desligar el talento del genio

270 “La musa de Carlos Baudelaire no pudo defenderlo de la idea fija de la muerte. La preocupación de la tumba, de las carnes lívidas que se amoratan, del gusano que nace en el cadáver, de la soledad en que se quedan los difuntos, trasmina en sus estrofas, aun cuando sean éstas copas de oro, llenas de *haschich* verdoso que hace soñar; aun cuando a ellas traslade sensaciones mórbidas en la fuerza de ser finas, impresiones de una delicadeza fugitiva, que creería uno imposible reducir a palabras. Llamémoslo extravagante y pasemos derecho” (pp. 370-371). Los estudiosos de la vida de Baudelaire señalan que, si bien escribió sobre los efectos del *hachís* en *Los paraísos artificiales*, consumió tal sustancia sólo raramente, mientras que fue adicto al opio.

271 Artículo escrito el 28 de septiembre de 1894 a raíz de la muerte de Núñez para el *Cojo Ilustrado* (vol. III, nº 67, diciembre de 1894); en *Obras completas*, op. cit., pp. 381-390.

272 “No es la norma del arte el cauce estrecho/ que opio en la copa cincelada vierte,/ que arma de nuevo de Procasto el lecho/ y en el ritmo sensual halla la muerte” (pp. 382-383); “De la flor el perfume/ todo lo invade, aunque jamás se palpe;/ la atracción del imán plasma a la ciencia; el opio aduerme; pero nadie sabe/ dónde está del enigma la fiel clave” (p. 386)

273 *Páginas nuevas. Textos atribuidos a José Asunción Silva*, Bogotá, Planeta, 1998.

274 En “Notas literarias”, artículo publicado en *El Telegrama* el 8 de febrero de 1891, op. cit., p. 74.

275 “La Revista Rosada de 14 de marzo trae un soberbio capítulo de sicología contemporánea, escrito por el conde Tolstoi para probar el influjo del tabaco sobre la vida del alma. Según él la conciencia se modifica profundamente con el vicio de fumar. Asegura que cuando un escritor dice no poder escribir sin encender uno sobre otro varios cigarrillos, es porque pretende esconderse a sí mismo la vanidad y la futilidad de sus pensamientos”, en “Notas literarias”, ídem, pp. 80-81.

276 “La enfermedad del alcohol, minó su inteligencia soberana, hasta que le llevaron a expirar en un hospital cerca del sitio en que, vencido por el delirium tremens, se le halló un amanecer casi cadáver sobre la vía pública”, en “Edgar Allan Poe. Noticia bibliográfica y literaria”, publicado en *Biblioteca Popular*, 1893, ídem, p. 129.

277 “Jacobito Praderas tiene razón. Es delicioso fumar, o fumarse, o fumigarse, como dijo el ático autor de El Capitán Veneno. El humo tiene el mismo sabor en París, en Bogotá o en Constantinopla; por eso Jacobito vive y se nutre largos ratos con el recuerdo de sus pasadas delicias en la capital del mundo, su patria adoptiva...” , en “Cosas de Bogotá”, publicado en *El Telegrama*, 9 de abril de 1894, ídem, p. 216.

278 En “Los paraísos artificiales”, publicado en *El Telegrama*, 26 de octubre de 1893, ídem, p. 147.

francés del uso y el abuso que hizo de sustancias como el cloral y la morfina, y nos habla, como lo hiciera Baudelaire con el hachís en *Los paraísos artificiales*, del efecto que provocan sustancias como la morfina, el opio, la cocaína, el cloral o el éter.

Aunque parece fuera de toda duda que Silva escribiera el artículo con el libro de Baudelaire en la memoria, su detallada y específica descripción de los efectos de cada sustancia en particular²⁷⁹ nos lleva a pensar que pudo tener una experimentación directa de ellas, si no de todas al menos sí de algunas, como del éter, que, “*tomado en jarabe, resulta delicioso*”²⁸⁰, dice el escritor.

Resulta especialmente significativo cómo Silva atribuye el fin de Maupassant a los excitantes, y vuelve así a ligar las drogas con la muerte.

Una vez revisadas las obras menores del escritor, vamos a centrarnos en su obra prosística mayor. Es en *De sobremesa*²⁸¹, la única novela escrita por Silva y una de las cimas de su literatura, donde las referencias a las drogas se multiplican y cobran un papel fundamental en el desarrollo de la trama. Medicamento y veneno no aparecen diferenciados a lo largo de la obra. Los personajes, y en particular José Fernández, el protagonista, viven rodeados de excitantes. Las sustancias están insertas en su cotidianidad, en el tabaco opiado que toman después de comer, en las recetas que los médicos les dan para calmar su neurosis y sus dolores físicos, en sus

279 “*Los resultados de la morfina son conocidos; la tebaina es otro alcaloide del opio y parienta cercana de la estricnina; la cocaína produce un sentimiento de profunda calma que a veces lleva hasta la muerte; el cloral obra principalmente sobre los alcoholizados. Pero el período de excitación que estas drogas determinan es muy corto, y por lo mismo hay muchos desgraciados que prefieren a todas ellas el éter.*

Tomado éste en jarabe, resulta delicioso. Su embriaguez es dulce y alegre, semejante a la del protóxido de ázoe”, ídem, pp. 147-148.

280 Ídem, p. 148.

281 Silva compuso esta novela en los últimos años de su vida. La inició alrededor de 1887 y, aunque la acabó en Caracas en 1895, hubo de reconstruirla en los meses que precedieron a su muerte porque el manuscrito se perdió, junto a otras de sus obras, en el naufragio que sufrió el escritor en su regreso a Colombia. El manuscrito definitivo apareció sobre el escritorio de Silva cuando encontraron su cadáver el día después de su suicidio, y la obra permaneció inédita hasta ser publicada en 1925. La novela nos presenta a varios amigos que charlan en una habitación, que sirve de marco para la lectura de uno de ellos, José Fernández, protagonista y alter ego de José Asunción Silva, del diario que redactó durante su estancia en Europa (fundamentalmente en París). leyendo a Silva

intentos de evadirse de una realidad decadente y triste. José Asunción Silva demuestra conocer bien los alcoholes europeos²⁸² y sustancias como el opio, el éter, el bromuro, la morfina, el cloral, el haschich, el cloroformo o la cafeína.

Las drogas acuden a las páginas de la novela desde sus primeros compases. Al inicio, Silva nos presenta en una habitación a tres amigos (José Fernández, Juan Rovira y Óscar Sáenz) que fuman tabaco opiado de Oriente²⁸³ en medio de decoraciones y olores también orientales. Fernández tiene al opio insertado en su conversación como sustancia normalizada en su actividad cotidiana, y esto lo demuestra el hecho de que emplea la sustancia como metáfora o como parte de sus recursos retóricos²⁸⁴.

A los tres tertulianos iniciales se les unen otros dos amigos, Luis Cordovez y Máximo Pérez. El segundo de ellos está bastante enfermo, e informa a sus compañeros de sobremesa de que *“siguen los dolores, atroces, a pesar de los bromuros y de la morfina. Esta noche me sentía tan mal que me retiraba ya del Club cuando encontré a Cordovez”*²⁸⁵. En esta cita podemos ver la interpretación que hace Silva de las consecuencias de la toma de sustancias. Aunque las personas acuden al bromuro o a la morfina para calmar sus dolencias, éstas (al igual que veíamos en los poemas) no parecen provocar nunca los resultados esperados. Los enfermos buscan a través de las drogas curarse de sus problemas físicos y psíquicos, los médicos las recetan con igual objetivo, pero el resultado final sigue siendo la enfermedad.

282 Entre otros, menciona el jerez añejo, el Johannisberg seco, el champaña, el vino de Burdeos, los Borgoñas, el Tokay, el Kummel ruso (aguardiente de patata) o el Krishabaar sueco (aguardiente matizado con hierbas como las de enebro).

283 *“El humo de dos cigarrillos, cuyas puntas de fuego ardían en la penumbra, ondeaba en sutiles espirales azulosas en el círculo de luz de la lámpara, y el olor enervante y dulce del tabaco opiado de Oriente se fundía con el del cuero de Rusia en que estaba forrado el mobiliario”* (Silva, *Poesía. De sobremesa*, Madrid, Cátedra, 2006, p. 296. Edición de Remedios Mataix).

284 *“Me llamaron Poeta desde el primero (libro), después del segundo no he vuelto a escribir ni una línea y he hecho nueve oficios diferentes, y a pesar de eso llevo todavía el tiquete pegado, como un envase que al estrenarlo en la farmacia contuvo mirra y que más tarde, lleno por dentro de cantáridas, de linaza o de opio, ostenta por fuera el nombre de la balsámica goma”* (ídem, p. 307).

285 Ídem, p. 318.

Los amigos de Fernández le piden a éste que les lea algo de lo que ha escrito y él menciona a una mujer. Saca entonces un volumen grueso con esquineras y cerradura de oro opaco y empieza a leer el diario que escribió cuando estuvo en Europa (fundamentalmente en París, aunque viajó también a Suiza y a Inglaterra). Éste se inicia con la reflexión que hace el protagonista tras la lectura de dos de las obras fundamentales del momento: *Degeneración*, de Max Nordau, y el *Diario* de la pintora muerta joven María Bashkirtseff. El médico le dice a la joven que va a morir de tisis, y ella toma jarabe de opio para conciliar el sueño²⁸⁶.

Silva comienza su novela mencionando estas dos obras de referencia de la literatura occidental. El diario de María Bashkirtseff le sirve de modelo y *Degeneración* de Max Nordau se convierte en espejo de la vida del protagonista, ejemplo de artista que, en los límites de la locura (Max Nordau presentaba todo el arte occidental del momento, y a sus artistas, como representantes cada uno de una enfermedad y signos así de la degeneración del momento histórico), se vuelve también reflejo de toda una época. Los modernistas hispanoamericanos (y dentro de ellos Silva, como uno de sus representantes más decadentes) beben de esta literatura europea, y el escritor colombiano accede así a las experiencias drogadas de algunas de sus figuras.

El protagonista, de “*sensibilidad exacerbada*”²⁸⁷, se marcha a una pequeña cabaña de madera en un pueblecito de los Alpes para intentar curarse de la vida desordenada que lleva en París. En ese paisaje, donde sólo puede escuchar el canto de los pájaros, José Fernández tiene una experiencia escatológica²⁸⁸. En las montañas

286 “Siente un escalofrío que la obliga a levantarse, a absorber dos cucharadas de jarabe de opio para conciliar el sueño por una hora y amontonar sobre el catre de bronce dorado los blandos edredones forrados en suave seda, para devolverle el calor a su cuerpecito endeble, minado por la tisis, que dormirá ahora, en el tibio nido, por breve espacio, y, para siempre, dentro de unos meses, en el fondo de la tumba, bajo el césped húmedo del cementerio...” (idem, pp. 340-341).

287 Ídem, p. 342.

288 “La naturaleza, pero la naturaleza contemplada así, sin que una voz humana interrumpa el diálogo que con el alma pensativa que la escucha entabla ella, con las voces de sus aguas, de sus follajes, de sus vientos, con la eterna poesía de las luces y de las sombras. Cuando aislado así de todo vínculo humano, la oigo y la siento, me pierdo en ella como en una nirvana divina” (idem, p.

siente que se le ha revelado su destino (una especie de sueño de acción, triunfo en los negocios, participación activa en la política, y un final de la vida retirado en una casa en el campo rodeada de bosques, donde se dedicará a leer a los filósofos y a los poetas y escribirá poemas místicos y apocalípticos). La naturaleza lo cura, y Fernández se vale esta vez de una sustancia como metáfora del efecto que su retiro al pueblecito suizo ha ejercido en él. La naturaleza ha sido bromuro eficaz²⁸⁹.

Podemos ver en este caso cómo lo natural y lo artificial (el bromuro) igualan sus efectos (sanadores), pero parece como si lo artificial precediera a lo natural en su literatura, como si tuviese una condición poética más real que lo natural. Si el protagonista se marcha al campo para curarse de los excesos de la vida urbana, si la naturaleza provoca en él los efectos de un fármaco, podríamos identificar la naturaleza con la salud y la urbe con la enfermedad. Los fármacos no serían así necesarios sino para todos aquéllos que no pudieran recurrir a la naturaleza. Pero Fernández regresa. ¿Es demasiado sana la naturaleza para él?

Se marcha a Ginebra y se acuesta con Nini Rousset, que le parece una mujer canalla y viciosa. Los efectos tranquilizadores que han ejercido sobre él los días pasados en el campo se disuelven en una sola noche. José Fernández tiene un encuentro sexual con esta diva y siente después un asco profundo y un impulso violento que le llevan a cercar con sus manos la garganta de la mujer. Ella, al borde de la asfixia, da un grito y huye corriendo. Él, para olvidarse de todo, para huir de la situación, toma *“una violenta dosis de opio”*²⁹⁰, de la que emerge cuarenta y otro horas después.

Hay que analizar a fondo este pasaje de la novela porque el ensueño drogado de Fernández desencadena el acontecimiento clave de la historia. El protagonista

364).

289 *“Ni un deseo, ni una imagen sensual me han perseguido; (...) ¡Naturaleza, bendita seas! ¡Tus espectáculos vistos en soledad completa, sin oír una voz humana que turbe nuestra meditación, son como un bromuro eficaz y calmante para las almas insomnes!”* (ídem, p. 379).

290 Ídem, p. 388.

reconoce que ha recurrido al opio para “*huir de la vida por unas horas, no sentirla*”²⁹¹. Ha vivido con asco su encuentro sexual con Nini Rousset, ha tomado conciencia de cómo todos sus planes “*de vida racional y abstinente*”²⁹² forjados en su retiro a Suiza han sido deshechos por una sola noche de orgía. Le pueden la ira y el deseo de escapar de su realidad. Recurre al opio como medio de evasión²⁹³, porque no soporta su vida. Para curarse de la vida.

Fernández describe sus efectos: el opio le ha dejado el aspecto de un bandido, parece mayor y tiene los ojos hundidos. Ha sufrido visiones aterradoras que lo han dejado en un estado de total postración²⁹⁴. Sin embargo, el estado en el que se encuentra abre la puerta al acontecimiento fundamental de la novela. Fernández baja al comedor del hotel y entonces, aún un poco aturdido por los efectos de la droga, ve llegar a la sala a una joven bellísima acompañada de su padre.

Por oposición al estado en el que él se encuentra (se siente sucio, se vive en pecado, su aspecto es enfermizo y está aviejado), la joven de quince años le parece encarnar la pureza; su perfil es ingenuo y puro, tiene las mejillas pálidas y el busto largo, su belleza es prerrafaelita, sobrenatural. En un momento dado ella lo mira con ojos santos y lo hace (según él) con tanta compasión que Fernández la vive como su

291 Ídem, p. 387.

292 Ídem.

293 “*Acabo de levantarme, después de pasar cuarenta y ocho horas bajo la influencia letárgica del opio, del opio divino, omnipotente, justo y sutil, como lo llama Quincey, que pagó con la vida su amor por la droga funesta bajo cuya influencia se embrutece diariamente millones de hombres en el Extremo Oriente. Ha sido un absurdo, pero no podía hacer otra cosa después de la escena horrible. Quería huir de la vida por unas horas, no sentirla*” (ídem, p. 387).

294 “*Me acosté y tomé una violenta dosis de opio. Bajo su influencia estuve cuarenta y ocho horas. Al asomarme al espejo ayer para vestirme me he quedado aterrado de mi semblante. Es el de un bandido que no hubiera comido en diez días. Represento cuarenta años, los ojos apagados y hundidos en las ojeras violáceas, la piel apergaminada y marchita. Tengo la voz trémula y vacilante el paso. Las visiones que me produjo el opio fueron aterradoras, pero no creí nunca que los estragos de la noche de orgía y de la droga venenosa me dejaran en la postración en que me siento...*”

El delirio de la abuelita moribunda, la locura a lo lejos, ¡Dios mío! ¡Dios mío! ¡Dios de mi infancia, si existes, sálvame! ¿Dónde están la señal de la cruz y el ramo de rosas blancas que caerán en mi noche como símbolo de salvación...?” (ídem, p. 388).

salvadora²⁹⁵. El protagonista de *De sobremesa* se encuentra con su mujer ideal (o con su ideal de mujer) bajo los efectos del opio. En este caso la droga se vuelve aliada del pecado (y ligada al sentido de culpa de Fernández por la orgía de la noche precedente). Helena, mujer pura e ideal o representación del ánima también pura del escritor, viene a salvarlo de los efectos que provoca la droga nauseabunda. Descubre entonces la posibilidad de la pureza, y consagra su vida a la búsqueda, para reencontrarse, de esa mujer ideal²⁹⁶, o el alma alejada de todo vicio.

Esa noche, aún excitado por la visión de Helena, Fernández necesita dos gramos de cloral²⁹⁷ para dormir. Las sustancias siguen sosteniendo su cotidianidad. Helena y su padre marchan al día siguiente del hotel y el joven empieza a obsesionarse con el reencuentro²⁹⁸. Las casualidades le vienen a traer noticias de ella y de su familia. Fernández enferma de obsesión. Acude a su médico, el doctor Rivington, buscando un director espiritual y corporal²⁹⁹, acude a la ciencia para sanar un problema de su espíritu, y lo primero que éste le pregunta (Rivington está dispuesto a ejercer de sanador del alma) es si tiene intenciones de casarse con Helena cuando la encuentre. Fernández se queda atónito. Su vida se mueve entre los extremos: o se acerca a mujeres viciosas con las que tener encuentros sexuales que le dejan una sensación de asco y vacío profundos o se consagra a soñar una mujer ideal con la que ni siquiera se plantea el matrimonio. El médico le propone, a su juicio, la salida más razonable: que se case, que regularice su vida, que cree una familia y le dé

295 “*Aquella mirada derramó en mi espíritu la paz que baja sobre un corazón de cristiano después de confesar sus faltas y de recibir la absolución; una paz profunda y humilde, llena de agradecimiento por la piedad divina que leía en sus ojos*” (ídem, p. 392).

296 Como imagen ideal de la mujer, el protagonista no querrá enfrentarse realmente con ella. Helena encarna un arquetipo y, por tanto, el encuentro del escritor con ella se vuelve imposible.

297 De empleaba el hidrato de cloral como anestésico.

298 “*Es una obsesión enfermiza casi: al dormirme la veo, vestida con el corpiño de seda roja que llevaba en Ginebra, llamarme con la mano pálida; al abrir los ojos, lo primero en que pienso es en ella y, al hacer un esfuerzo para recordar las impresiones del sueño, me parece que entre la oscuridad de éste ha pasado, vestida de blanco, con un vestido cuya falta cae sobre los pies desnudos, en una orla de dibujo bizantino de oro bordado sobre la tela opaca y llevando en los pliegues niveos del manto que la envuelve un manojo de lirios blancos...*” (ídem, p. 408).

299 “*Yo, falto de toda creencia religiosa, vengo a solicitar de un sacerdote de la ciencia cuyos méritos conozco, que sea mi director espiritual y corporal*” (ídem, p. 414).

una dirección precisa a sus acciones. El doctor cree que el joven ha forjado un fantasma estando bajo la influencia del opio. Debe dejar de soñar. Debe empezar ideando cosas pequeñas, prácticas, y llevarlas a cabo. Debe dejar de tomar alcohol y drogas³⁰⁰.

Las drogas se presentan en esta ocasión como aliadas del exceso, como potenciadoras de la enfermedad mental de los “seres predispuestos” como José Fernández. Los excitantes (en otros momentos medicinas) se vuelven provocadores de la enfermedad mental porque desplazan al consumidor de su realidad concreta al ensueño nunca satisfecho. Hay una salud aliada con el “justo medio” grecolatino.

Páginas después, José Fernández vuelve a reflexionar sobre el uso de drogas en su vida. En este caso, habla de ellas como causantes de la pérdida de su virginidad cerebral³⁰¹. Relaciona uso de drogas y locura. Presenta las sustancias como venenos, potenciadoras de la patología. El protagonista se llega a sentir incapaz de esfuerzo alguno.

Las páginas de la novela se suceden y con ellas el vagabundeo espiritual de Fernández. Vuelve a ver al doctor Rivington, que le repite su diagnóstico, y al confesarle posteriormente al profesor Charvet sus cinco meses de abstinencia sexual (consagrada al ensueño de Helena) y su exceso de energía acumulada en su cuerpo, éste le dice que con 26 años no es sano renunciar al sexo y le receta bromuro, una sustancia de la que Silva habla también en los poemas mencionados más arriba.

Pero la angustia permanece. Los médicos intentan descubrir, sin éxito, el mal

300 “Creo inútil decirle que los excitantes, los narcóticos que usted ha usado han hecho la mitad de la obra al producir su estado de hoy. Es usted un predispuesto y son los predispuestos los que dan a la morfina, al opio, al éter, amplia cosecha de víctimas. Búsquela usted mañana –dijo mirando el cuadro al cual había yo dirigido los ojos-, y al encontrarla cátese con ella y funde un hogar donde dentro de veinte años vea usted a sus hijos sucederle en los negocios (...) Ese amor puede ser su salvación...” (ídem, p. 424).

301 “Desde hace años el cloral, el cloroformo, el éter, la morfina, el haschich, alternados con excitantes que le devolvían al sistema nervioso el tono perdido por el uso de las siniestras drogas, dieron en mí cuenta de aquella virginidad cerebral” (ídem, p. 432).

que sufre Fernández³⁰². La medicina sale derrotada en la novela. El joven cree estar muriendo, se siente angustiado, falto de fuerzas. Y de nuevo quiere recurrir a las drogas, diciéndoselo así a Charvet: *“píqueme usted con morfina, hágame beber cloral, hágame dormir a todo trance, aunque me cueste la vida”*³⁰³. Tras esto, el médico le pone una inyección de éter y le hace tomar unos gránulos de cafeína.

Silva nos ofrece una nueva cara de las drogas en este pasaje. En su desesperación, el protagonista de la novela quiere morfina o cloral para dormirse del dolor de la vida, para evadirse de él. Así, nos muestra ese dolor como ineludible y a las sustancias no como fármacos sino como potenciadores del sueño o del escape. Al añadir: *“aunque me cueste la vida”*³⁰⁴, Fernández reconoce preferir la muerte a la angustia que supone vivir.

Podemos deducir de este pasaje una interpretación de la relación vida-droga-muerte similar a la que encontramos en el poema “Cápsulas”. La muerte aparece como única puerta de salida al dolor de vivir. Es la única curación posible después del fracaso de la medicina. El papel de las drogas en este caso es mínimo: o anticipan la muerte o adormecen la vida, pero hay un veneno previo a ellas, y más real (la vida) y una curación posterior y también más verdadera (la muerte).

Hacia el final de la novela, José Fernández, que se encuentra en una tienda de joyas a una joven estadounidense con la que concierta una cita, se siente cerca de superar ocho meses de abstinencia sexual e interpreta el amor sentido hacia Helena como una especie de ensueño provocado por el opio³⁰⁵. La droga se vuelve entonces, en las reflexiones del protagonista, negadora de la realidad, aliada de la locura y también de la infelicidad.

302 José Asunción Silva demuestra conocer muy bien algunas de las principales enfermedades del momento. En este pasaje menciona epilepsia, catalepsia, letargia, corea, neuralgias, ataxias, etc.

303 Ídem, p. 459.

304 Ídem.

305 El protagonista piensa: *“se realizarán los contenidos deseos que acumulan en mí ocho meses de loca continencia y de estúpidos sentimentalismos sugeridos por haber visto una muchachita anémica estando bajo la influencia del opio”* (ídem, p. 501).

En las últimas páginas de *De sobremesa*, José Fernández se debate entre la vida y la muerte y al despertar se encuentra con Charvet. Está decidido a encontrar lo que busca, y se topa finalmente con la lápida de la amada muerta. Helena, que encarna el misterio³⁰⁶, se vuelve así, en el imaginario de Fernández y también en el del autor, necesariamente inalcanzable.

Al unir amor y muerte, eros y tánatos, Silva pone sus deseos, su búsqueda vital y su curación, más allá de los límites de la vida; así ocurría también en su poema “Cápsulas” y así ocurrió en su biografía: Silva se quitó la vida en 1896. ¿Qué papel tienen las drogas en esta red de sentidos que traza el escritor en sus obras? Apenas resultan una especie de pasatiempo. Las sustancias son en realidad inocuas porque en ningún momento transgreden las leyes básicas de lo real. Silva las vive como sucedáneos, las presenta como postergadoras de la vida o como anunciadoras de la muerte. Pueden provocar la evasión temporal del dolor, pero no curan porque la vida está ineludiblemente ligada al sufrimiento. Pueden estimular ensueños y acabar con la salud cerebral de los consumidores, pero no tomarlas tampoco regala la salud. Pueden acelerar la llegada de la muerte, pero a José Fernández eso no le importa. Más bien es su deseo más profundo. El imaginario de Silva ha de querer, necesariamente, que Helena esté muerta. La solución que le propone el doctor Rivington, el matrimonio, supone para él una conversión hacia lo práctico, la vida insignificante, lo mediocre, algo que Fernández no está dispuesto a asumir³⁰⁷. Se propone como mártir. Hay en el escritor (y en su *alter ego* José Fernández) una vocación ineludible hacia el misterio, una atracción por la genialidad y la superación de los límites, aunque éstos se alíen con la locura³⁰⁸. No puede detener esa búsqueda

306 “Eres un sueño más real que eso que los hombres llaman la Realidad. Lo que ellos llaman así es sólo una máscara oscura tras de la cual se asoman y miran los ojos de sombra del misterio, y tú eres el Misterio mismo” (idem, p. 548).

307 “Percibir bien la realidad y obrar en consecuencia es ser práctico. Para mí lo que se llama percibir la realidad quiere decir no percibir toda la realidad, ver apenas una parte de ella, la despreciable, la nula, la que no importa. ¿La realidad? Lllaman la realidad todo lo mediocre, todo lo trivial, todo lo insignificante, todo lo despreciable; un hombre práctico es el que, poniendo una inteligencia escasa al servicio de pasiones mediocres, se constituye una renta vitalicia de impresiones que no valen la pena de sentirlas” (idem, pp. 438-439).

308 El diario de José Fernández comienza con una crítica a la obra de Max Nordau *Degeneración*,

y conformarse con una vida sencilla. El protagonista se mueve siempre entre dos extremos: la existencia concreta y el deseo de vivirlo todo, los encuentros sexuales con mujeres a las que relaciona con el pecado y la abstinencia sexual que le provoca su amor ideal por una joven de rostro puro, el rechazo de la genialidad como enfermedad y la admiración por la locura, el estudio y la acción. Se afana por ensanchar los límites de lo real (o, al menos, los límites de la percepción humana). La vida burguesa, sencilla, condensada en la palabra matrimonio que le sugiere Rivington, no pasa por su horizonte de posibilidades. Escoge la urbe, aunque la naturaleza lo cure. Escoge las drogas, aunque conozca bien sus efectos negativos y no confíe en su función curativa. Siente la enfermedad más real que la salud, la muerte más apetecible que la vida. Se vive como una brecha en la Modernidad, como un profeta del dolor de su mundo o un mártir del misterio. Por eso Helena tiene que morir.

5. 3. Las drogas en la vida

La pregunta que emerge directamente al plantear este epígrafe es si José Asunción Silva tomó drogas y cuáles y con qué fin en caso de que la respuesta sea afirmativa.

Hemos decidido situar este epígrafe después de los referidos a las drogas en la obra del escritor porque, como han aseverado la mayoría de sus biógrafos, en Silva la literatura parece preceder a la vida³⁰⁹, la guía, la transforma, le da sabor, sentido, sustento y le permite al autor escapar de una realidad que se le hace insoportable. El bovarismo³¹⁰ de Silva se hace presente ya en su infancia, cuando intenta matar a un

pero parece aliarse con él (identificar el arte con la locura, y elegirlos a ambos) a lo largo de la trama.

309“*Llega un momento en el que él lee, incluso escribe, para aprender a vivir*” (Cano Gaviria, *José Asunción Silva, una vida en clave de sombra*, Venezuela, Monte Ávila editores, 1990, p. 11).

310Término empleado por primera vez por Jules de Gaultier en su obra *Le bovarisme*, donde, basándose en la actitud de la protagonista de la novela de Flaubert, entiende el término como la tendencia de una persona de verse a sí misma distinta de como se es para evitar una realidad que le

pájaro cogiendo una piedra demasiado pesada³¹¹, y lo acompaña en la juventud, cuando se viste como un dandy para salir a pasear por las calles de Santafé, cuando intenta vivir en el lujo habiendo caído en la ruina³¹², cuando deja en el escenario de su suicidio varias obras³¹³ que permiten explicarlo, o al menos entrar en diálogo intelectual con él; cuando, en definitiva, nos revela sus contradicciones internas a través de la creación de un personaje, José Fernández, que se mueve constantemente entre deseos extremos (el amor carnal y el ideal, la incapacidad para dedicarse a lo concreto por el anhelo de experimentarlo todo, el estudio y la acción).

Pero no sólo la literatura sirve de maestra a la vida de Silva, sino que, además, los avatares de su corta existencia son profundamente literarios. Lo es su inadaptación infantil, las muertes prematuras de sus hermanos, su viaje iniciático a París en busca de un tío que le iba a pagar los estudios y que ya estaba muerto cuando el joven zarpó. Lo es su particular relación con su hermana Elvira y el naufragio en el que se hundieron sus obras más preciadas; lo es la forma y la premura de su muerte.

En *José Asunción Silva, una vida en clave de sombra*, Ricardo Cano Gaviria denuncia que, como dijera José Juan Tablada, Silva no tenga una biografía, sino una leyenda, y que ésta haya crecido al lado de la desidia y la morbosidad. Pero la fidelidad histórica que Cano Gaviria reclama para los estudios biográficos sobre el autor no ha de soslayar, a nuestro juicio, el hecho de que hay vidas que adquieren un sentido casi mítico, que dibujan su cauce dentro de relatos que condensan los mitos

resulta insatisfactoria.

311 “*A caballo entre lo que realmente es y lo que se le pide que sea -primero en tanto que primogénito varón y luego en tanto que jovencísimo cabeza de familia- no sabrá nunca medir el peso exacto de las piedras que debe levantar, y su conducta será siempre excesiva, siempre estará determinada por la inadecuación entre el fin y los medios para alcanzarlo*” (Cano Gaviria, op. cit., p. 132).

312 Su amigo Hernando Villa contó que, cuando le pidió a Silva que reconstruyera las novelas perdidas en el naufragio de *L'Amérique*, tenía miedo de que se suicidara, y justifica así sus temores: “*Mis presagios sobre el suicidio obedecían, no a que viera en él signos de locura, sino a la inmensa desproporción entre su vida extremadamente elegante y sus aspiraciones a vivir a todo lujo, y carencia de medios para realizarlas. Si José Asunción hubiera sabido ser pobre, no se habría matado*” (citado en Silva, *Obra completa*, op. cit., p. 608).

313 Un número de la revista *Cosmópolis*, en el que se hablaba de Leonardo Da Vinci; *Trois stations de psychothérapie*, de Barrès, uno de los autores más estimados por Silva, y *El triunfo de la muerte*, de D'Annunzio (en Cano Gaviria, op. cit.).

dominantes de una época³¹⁴.

En una suerte de conclusión casi detectivesca, podemos arriesgar la hipótesis de que Silva tuvo experiencia directa de al menos algunas de las sustancias a las que también acudió, a lo largo de toda la novela *De sobremesa*, José Fernández. No queremos entrar en el debate sobre la acomodación biográfica del personaje a Silva, que ha sido muy cuestionada y que, a nuestro juicio, no forma parte estrictamente del objetivo de estas páginas, pero sí podemos constatar que hay pruebas documentales que nos permiten aventurar esta conclusión.

En primer lugar, José Fernández, personaje creado por Silva, conoce muy bien y usa de manera reiterada (a veces por prescripción médica y en otras ocasiones sin ella) sustancias como el opio, el cloral, el cloroformo, la morfina, el hachís o el éter. Un ensueño de opio desencadena el hecho fundamental de la novela. Las sustancias están insertas en su cotidianidad, se las pide a los médicos, las usa para curarse del dolor de vivir, entran y salen de su vida día sí y día no, convertido su cuerpo en un campo de experimentación. Siendo *De sobremesa* un diario que reproduce la vida parisina de su protagonista (ésta, a su vez, inspirada en el conocimiento que sobre la vida parisina adquirió Silva en su estancia en Europa), parece completamente razonable pensar que Silva no permaneció virgen a la experiencia con las drogas.

Hemos de señalar, además, que el escritor era un apasionado de la medicina (su mejor compañero de correrías y tertulias en París fue el joven médico Juan Evangelista Manrique), que acudía frecuentemente a médicos para hallar remedios a sus problemas físicos o psicológicos, que en ese momento histórico de florecimiento

314 Gilbert Durand plantea, en *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, op. cit., que el mito precede a la historia positiva, que cada existencia individual es una reactualización, más o menos fiel, del relato mítico: “Esta hipótesis de la continuidad entre el imaginario mítico y el positivismo histórico se reduplica en seguida con otra hipótesis de perspectivas más ricas, que nuestra época, que es la de los surrealistas, presentió hace tiempo. Hay más en el sueño o en el deseo mítico que en el acontecimiento histórico que a menudo lo hace realidad, porque los comportamientos concretos de los hombres, y precisamente el comportamiento histórico, repiten tímidamente, y con mayor o menor acierto, los decorados y las situaciones dramáticas de los grandes mitos” (op. cit., pp. 11-12).

de las ciencias y las artes químicas, la distinción entre medicina y droga, remedio o veneno, no estaba delimitada como en la actualidad³¹⁵, y que en su libreta de tapas de hule negro, donde el poeta anotaba todo tipo de datos que le resultaban interesantes, han aparecido fórmulas médicas y afrodisíacas³¹⁶. Con Cano Gaviria³¹⁷, podemos aventurar que, durante su periplo iniciático por la capital cultural del mundo en aquella época, Silva experimentó con al menos algunas de las sustancias de las que habló en su novela.

315 La mayor parte de los opiómanos, morfinómanos o cocainómanos del siglo XIX habían empezado a tomar estas sustancias por prescripción médica.

316 “*Arseniato de estricnina, 1 miligramo.*

Estracto de belladona, 1 centigramo.

Valerianato de Munia, 5 centigramos.

Valerianato de zinc, 10 centigramos.

Extracto de genciana, 10 centigramos.

Hágase una píldora tres o cuatro veces por día, tres veces.

Legendre” (Cano Gaviria, op. Cit., p. 36).

“Mixtème excitante

Eau distillée de Melisse- 200 grammes.

Tenture de Coca- 30 gram.

Citrate de caféina- 0,50 cents.

4 cuillères par jour.

APHD.

Phosphore- 10 centigramme.

Ext. Noix Vomique- 1 grame.

F.S.A. O pilules.

1 avant chaque repas.

APHD.

Acide hypophosphorique- 30 gram.

Sulfate de strychnina- 5 cts.e zinc, 10 centigramos.

Extracto de genciana, 10 centigramos.

Hágase una píldora tres o cuatro veces por día, tres veces.

Legendre” (Cano Gaviria, op. Cit., p. 36).

“Mixtème excitante

Eau distillée de Melisse- 200 grammes.

Tenture de Coca- 30 gram.

Citrate de caféina- 0,50 cents.

4 cuillères par jour.

Dix gouttes 3 fois par jour avant les repas dans une cuillère à café d'extrait fluide de coca”
(Cano Gaviria, op. cit., p. 63).

317 “*Resulta dable sospechar que, alguna vez, por ejemplo la noche de año nuevo de 1885, habría estallado, bajo el acicate de la soledad y la angustia, y José Asunción habría decidido el lado del vicio. Después de ingerir una de sus mixturas excitantes o afrodisíacas, cuya fórmula figura discretamente en su libretita de tapas de hule negro, habría hecho el mismo recorrido que, al filo de las seis de la tarde, hacían todos los días los habitantes de los barrios de Breda y Notre Dame de la Lorette, precedidos por el batallón de milicianas que tomaba posiciones estratégicas entre el pasaje Jouffroy y la Chaussée d'Antin a la conquista de los boulevares, en especial el boulevard des Italiens”*

Más allá de cuál fuera su experiencia parisina, en varios testimonios recogidos en sus biografías se estampa la imagen de Silva fumando cigarrillos egipcios o en pipa de ámbar³¹⁸, y se nos sugiere que a veces la acción de fumar pudo estar sostenida por algo más que el tabaco. Además, el autor menciona sustancias en su famosa carta a Doña Rosa Ponce, donde habla de su adoración por la Belleza y compara la lectura de Shakespeare, Musset, Vigny, Shelley, Longfellow, Baudelaire o Poe con la ingesta de alcohol u opio³¹⁹, equiparando el efecto de la literatura y las drogas. Y hemos de señalar una cosa más: el relato de los efectos del éter, el cloral, el opio o la morfina en *De sobremesa* y en el artículo atribuido a Silva *Los paraísos artificiales* es tan vívido, tan pormenorizado, que cabe preguntarse si ha podido surgir en la mente y la pluma del escritor sólo a partir de sus apasionadas lecturas de Baudelaire, De Quincey, Poe o Maupassant. En particular parece atraerle el éter, que, según el autor, tomado “*en jarabe, resulta delicioso. Su embriaguez es dulce y alegre, semejante a la del protóxido de ázoe*”³²⁰.

(idem., p. 57).

“El joven Silva, lector de Huysmans, ¿no podía hacer de su propio cuerpo un campo de experimentación en busca de nuevas sensaciones? Las calaveradas de José Asunción, que vivió esos primeros meses rodeado de primos (...) pudieron muy bien estar orientadas (...) más que a la cacería de mujeres y de horizontales, a la de simples sensaciones novedosas” (idem., p. 61)

318 “(...) Después de media hora de charla, Silva daba comienzo a la lectura. Previamente se había graduado la luz de la lámpara y se había puesto a nuestro alcance un velador en el cual invariablemente se veían una caja de cigarrillos egipcios, algunas fuenes con sandwiches, un ventrudo frasco con vino de Oporto -que debo confesar no era producto Gilbey- y tres copas: Silva no bebía nunca vino ni licor; en cambio, fumaba de manera aterradora” (testimonio de Cuervo Márquez reproducido por Cano Gaviria, ídem, pp. 195-196.)

“Bebimos café, y nos obsequió con cigarrillos egipcios de boquilla dorada. Ni Coll ni yo fumábamos. Es posible que ni Silva mismo fumase. Pero aquello era de buen gusto; y no teniendo hatchis ni ámbar, nos forjaba ilusión, aislándonos hacia noble ambiente literario” (testimonio de Pedro César Dominici, reproducido por Cano Gaviria, ídem., p. 372.)

319 “Le decía a usted que los poetas son compasivos con los que los aman, que Musset les da a beber a sus íntimos el champaña ardiente de su sensualismo gozador; que Vigny, un brebaje negro que procura la resignación; Shelley, un haschich sutil que lo hace sentirse a uno hermano de las plantas que florecen en el jardín encantado; Longfellow, el agua de las fuentes campesinas en que se mojan los helechos y se refleja el cielo, y Baudelaire y Poe, un opio enervante que puebla el cerebro de sombras alucinadoras, entre cuya oscuridad brillan los ojos de Lady Ligeia y vibran unas campanas fantásticas, y aletea el cuervo y suenan quejidos de inexplicable angustia” (Silva, *Obra Completa*, op. Cit., p. 680).

320 Silva, *Páginas nuevas*, op. cit., p. 148.

Podemos concluir que Silva pudo estar familiarizado al menos con algunas de las sustancias a las que fueron asiduos muchos de los grandes literatos de finales del XIX. Pudo porque no estaban definidas ni científica ni moralmente las fronteras entre remedio y veneno³²¹ y sabemos que era muy aficionado a la medicina. Y pudo porque su vida imitó a sus lecturas y sus lecturas (Baudelaire, Maupassant, De Quincey, Poe, Huysmans, etc.) estaban pobladas de paraísos artificiales.

5. 4. Las drogas en el imaginario de Silva: parches para la vida o simulacros de la muerte

Una vez repasadas y analizadas las referencias a las drogas que encontramos en la obra y la vida de José Asunción Silva, podemos trazar un puente que una creación y creador en lo que se ha denominado imaginario. ¿Qué representan o qué significan, qué señalan, en definitiva, las drogas en el imaginario del poeta colombiano?

Como ha quedado claro en las páginas precedentes, Silva se interesa por las drogas en los últimos años de su actividad literaria, en *De sobremesa*, *El libro de versos* y *Gotas amargas*, casi siempre ligadas al interés del autor por la modernidad (su inserción en el decadentismo) y a su relación con la vida parisina y con sus referentes literarios.

Podemos trazar un eje con dos términos antagónicos que articulen la investigación sobre el imaginario de las drogas en José Asunción Silva. Éste estaría formado por la noción de salud y la de enfermedad, siendo la obra y la vida de Silva

³²¹ Hay que señalar en este punto que incluso hoy la delimitación es más moral o ideológica que real. La medicina hace uso de todo tipo de sustancias y compuestos químicos, los mismos que llamamos drogas, en sus tratamientos de la enfermedad y el dolor, pero lo hace insertando las sustancias en el sistema sanitario y bajo control exhaustivo de las autoridades. Las drogas serían así las mismas sustancias pero usadas sin prescripción médica, usadas por el consumidor según sus propios impulsos, ya sean lúdicos, evasivos o de búsqueda de trascender límites mentales y emocionales.

un relato en el que el escritor, que se siente profundamente enfermo, se adentra en el bosque de la vida y la literatura preguntándose qué es la salud y qué la enfermedad, y qué utilidad tienen las drogas en su viaje³²². De ese modo el inicio de *De sobremesa* está marcado por la lectura de dos obras que para Fernández son antagónicas y que relacionan arte y enfermedad: *Degeneración*, de Max Nordau, y el *Diario* de María Bashkirtseff. Ambas se presentan como espejos en los que el autor (o protagonista) se irá reflejando a lo largo del relato.

Degeneración es un ensayo sobre las enfermedades mentales de los grandes genios del siglo XIX. Wagner, Ibsen, Nietzsche, Zola, prerrafaelitas, parnasianos, simbolistas, tolstoístas, decadentistas y representantes del misticismo de fin de siglo sucumben al terrible juicio del psiquiatra, para quien todo el arte de la época es arte enfermo. Nordau asume el lugar del científico y se sitúa en una posición de poder frente al creador. El *Diario* de María Bashkirtseff es el relato de una joven pintora de origen ucraniano que muere de tuberculosis a los veinticinco años de edad.

Tenemos así, cuando se inicia el relato de José Fernández en *De sobremesa*, dos obras antagónicas que marcan sus páginas: el ensayo científico que juzga desde arriba las enfermedades de los genios modernos y el relato íntimo de una pintora enferma. Fernández critica la obra de Nordau³²³ y ensalza la figura de María

322 Tanto la poesía como la prosa de Silva recurre constantemente a las enfermedades. Así, “Psicopatía”, de *El libro de versos*; “Cápsulas” y muchas de las *Gotas amargas*; y toda la novela *De sobremesa*, analizada en relación a la medicina por muchos de los críticos que se han ocupado de ella, como Gabriel Giorgi (“Nombrar la enfermedad. Médicos y artistas alrededor del cuerpo masculino en *De sobremesa*, de José Asunción Silva”, en *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, número 1, 1999), para quien la novela es un diario de la enfermedad en el que el discurso médico debate con el discurso artístico; Carla Giaudrone (“Modernismo y enfermedad. La escena del diagnóstico en la prosa de José Asunción Silva y Julio Herrera y Reissig”, en *Fines de siglo y Modernismo: Congreso Internacional de Buenos Aires- La Plata agosto 1996*, vol. 1, 1996, pp. 305-310); Karen Poe Lang (“Avatares de la relación médico-paciente en *De sobremesa* de José Asunción Silva”, en *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de la cultura*, número 19, 2008); Erika Almenara (“La poesía como terapia para José Fernández en *De sobremesa* de José Asunción Silva”, en *Divergencias. Revista de estudios lingüísticos y literarios*, volumen 7, número 2, invierno de 2009, pp. 63-70), etc.

323 “Dichoso clasificador de manías que no has sentido la vida y no has encontrado en tu vocabulario técnico la fórmula en que encerrar las obras maestras de las edades muertas!, oye: ¿eran neurópatas consumados los hombres del Renacimiento (...)?” (Silva, *Poesía. De sobremesa*, op. cit., p. 323).
“Oh, grotesco doctor alemán, zoilo de los Homeros que han cantado los dolores y las alegrías de la Psiquis eterna, en este fin de siglo angustioso, tu oscuro nombre está salvado del olvido” (ídem,

Bashkirtseff³²⁴. Se lamenta de que el primero vaya poniendo etiquetas clasificadoras de enfermedades al lado de cada genio moderno, sin tener en cuenta que los genios del pasado vivieron en sus carnes los mismos dolores que los artistas de fin de siglo, y toma la obra de la pintora enferma como modelo de vida para sus correrías parisinas.

Si bien puede parecer que las dos obras ejercen de contra-espejo y espejo de *De sobremesa*, el antagonismo es sólo aparente, superficial. El desarrollo del diario de José Fernández es un peregrinaje por la enfermedad mental, y la tesis de Nordau sólo se rebate en un aspecto: mientras el psiquiatra húngaro descifra con claridad la enfermedad mental de cada autor moderno que aparece en su obra, los médicos que tratan a José Fernández no logran hacer un diagnóstico efectivo. Fernández se sabe enfermo, sí, y en esto Silva y Nordau parecen estar de acuerdo; pero la ciencia, en *De sobremesa*, no sabe etiquetar con claridad la dolencia del protagonista y, de ese modo, tampoco ofrece un remedio ajustado a las necesidades del paciente. Nordau se salva del mal del siglo contraponiendo arte y ciencia y situándose como juez de los males de la sociedad; Fernández se condena al mal del siglo, y aunque busca respuestas también en la ciencia (y su relato no rebate las tesis sobre arte moderno y enfermedad de Nordau), no localiza en ella el antídoto.

A nuestro juicio, la postura de Max Nordau, por dual, es profundamente irrealista³²⁵. Los artistas, como los científicos, son distintos órganos del sistema moderno. A pesar de estar presentados por el psiquiatra como miembros de distinta jerarquía de la sociedad (como médico él se permite enjuiciar a los genios), en realidad unos y otros pertenecen al mismo plano. El jarabe que Fernández reclama no está en la botica de Rivington, ni en la de Charvet, tampoco en la de Max Nordau.

p. 324).

324 “Desde el fondo del tiempo donde llegarás agrandada por la leyenda, perdona, ¡oh, muerta dulcísima!, al maniático seudosabio que te inmortalizó juntándote con Wagner y con Ibsen en la expresión de su desprecio profundo” (idem, p. 324).

325 George Bernard Shaw refutó la tesis de Nordau en *La cordura del arte* (1907), concluyendo con ironía: “cuando Ibsen critica al mundo, es porque el mundo es demasiado bueno para él; pero cuando Nordau lo hace, es porque él es demasiado bueno para el mundo” (citado por Perednik, “Max Nordau y el mal del nuevo siglo”, en *Catoblepas, revista crítica del presente*, nº 43, septiembre de 2005, p. 5).

Por eso la medicina sale derrotada en la novela, y por eso en el poema “El mal del siglo”, el médico concluye que padece hambre un hombre aquejado de *spleen*. La ciencia da respuesta material al hambre espiritual, y por eso no puede curar a los artistas. El cerebro no es la sede del alma. La posición dualista de Nordau no puede servirle de brújula a Fernández. Él, o Silva, se saben (quizá inconscientemente, pero *De sobremesa* lo manifiesta) miembros de un sistema que, por menospreciar la imaginación (frente a la razón), el arte (frente a la ciencia), el espíritu (frente a la materia), etc., convierte a los artistas en mártires, en brechas de la modernidad. Su estigma es su identidad y también su arma, incluso su misión: dar voz a lo silenciado por el ensueño de la razón.

El recorrido que hace el imaginario de Silva a lo largo de toda su obra (tanto en su poesía como en su prosa) busca clarificar, de entre un bosquejo informe, lo que es la enfermedad y lo que es la salud. ¿Cómo se insertan las drogas en esa dialéctica?

En primer lugar, hay que señalar que éstas llegan a Silva desde dentro del sistema (los médicos le recetan todo tipo de sustancias a José Fernández, los avances químicos en el siglo XIX estaban experimentando aún con los efectos de las distintas sustancias y no habían generado la frontera imaginaria y legal existente hoy entre medicina y veneno), tanto como desde fuera (el ensueño de opio en el que se sumerge José Fernández y que desencadena la trama fundamental de la novela es provocado directamente por su voluntad y no por prescripción médica), por lo que pueden asociarse tanto con la sanación como con la enfermedad. Tendríamos que preguntarnos más bien por la voluntad que acompaña a la ingesta de opio, éter o morfina. Y vemos también casos distintos: a veces el protagonista de *De sobremesa* toma una sustancia (bromuro, por ejemplo) para intentar paliar alguna afección psíquica (su excesiva dedicación a tener encuentros sexuales insatisfactorios); en otras ocasiones la toma viene precedida de una necesidad imperiosa de evasión de la realidad, que se le hace insoportable, prefiriendo morir a vivir sobrio³²⁶. En cualquier caso, el uso y el abuso de sustancias suponen, como remedios, parches que esconden

326 “Píqueme usted con morfina, hágame beber cloral, hágame dormir a todo trance, aunque me cueste la vida”, le dice Fernández a Charvet al final de la novela (Silva, op. cit., p. 459).

parcialmente una enfermedad más bien estructural, y, como venenos, el final de la virginidad cerebral del protagonista, esto es, aún más enfermedad³²⁷.

En ningún momento las drogas adquieren entidad propia. O retrasan la enfermedad, o hacen evadir la realidad momentáneamente, o potencian la enfermedad y anuncian la muerte. Como hemos visto en el poema “Cápsulas”, las sustancias se vuelven parches temporales que anuncian a la larga nuevas dolencias. Hay un mal más profundo, estructural, al que sus efectos no acceden. La sanación real empieza, para Silva, por asumir la realidad tal cual es, lo que, para un hombre que aprendía la vida a través de la literatura, supone un avance. Así presenta el colombiano sus “Gotas amargas”, como jarabes que reflejan y expresan los males del mundo. Es a través de la huida de toda sensiblería semi-romántica y de los excesos rubendarianos como el poeta encuentra un camino para apaciguar tímidamente su alma. Al asumir lo real y expresar su sentir dentro ya del decadentismo, Silva coge un poco de aire.

Si seguimos las indicaciones que hace en su poema “Avant-propos”, podemos deducir que su propuesta de sanación pasa, con las “Gotas amargas”, por asumir una vida ascética y huir de los excesos que incluye la ingesta de excitantes. Aunque éstos pueden ofrecerle momentáneamente un escape del dolor que sufre al enfrentarse al mundo, no le sirven de remedio a sus males. Más bien acaban por provocarle un mal aún mayor.

Si atendemos a la propuesta de otras de sus “Gotas amargas” y a la de buena parte del resto de su obra, podemos concluir que, en el imaginario de Silva, la sanación real pasa por la muerte. Y no es ésta una lectura hecha desde el conocimiento de su temprano suicidio, sino algo que revela su evolución vital y literaria. Cuando muere su hermana Elvira, en *El Telegrama* de Bogotá, sale publicado un artículo, “Elvira Silva G.”, atribuido por Santos Molano a nuestro

327 “Desde hace años el cloral, el cloroformo, el éter, la morfina, el haschich, alternados como excitantes que le devolvían al sistema nervioso el tono perdido por el uso de las siniestras drogas, dieron en mí cuenta de aquella virginidad cerebral más preciosa que la otra de que habla Lasegue” (idem, p. 432).

poeta, en el que éste le dice a su madre que la joven se fue porque sus hermanos (muertos a edad muy temprana) la reclamaban desde el cielo³²⁸. El mismo anhelo se deja ver en su famoso “Nocturno”, donde Silva busca en la noche fundirse con la sombra de su hermana muerta, comunicarse con ella, tender un puente en la frontera que separa la vida de la muerte. El misterio del otro lado ejerce sobre él una atracción irresistible, potenciada por las amarguras en las que se sumerge su vida.

En el poema “Cápsulas” la única curación real (anticipada en las primeras estrofas del poema por copaiba, sándalo, bromuro o éter) es la que ofrece el plomo de un fusil. Y el final de “De sobremesa” nos presenta a la muerte como puerta al misterio, aquello que está fuera del alcance clasificador de la ciencia, aquello a lo que el dualismo moderno y el dolor que conlleva no alcanzan³²⁹. La unidad detrás de los opuestos. La sanación para el poeta no pasa por tomar sustancias, parches que ocultan el dolor o que lo evaden. Requiere casi necesariamente del encuentro con el misterio, y éste, para Silva, estando sus seres más queridos muertos, pasa por unirse a ellos. La muerte se vuelve así hogar de lo Real y de la unidad, lugar de descanso para el alma.

328 “¿Recuerdas que a veces se quedaba sola y pensativa mirando al cielo? Era que sentía la nostalgia de la patria ausente. ¿No recuerdas también que después de esos mudos diálogos con el infinito, volaba a tus brazos, te acariciaba, cubría de besos tu frente y unía en estrecho abrazo tu cabeza contra su pecho de virgen? Era que no quería abandonarte, era que te amaba.

Pero su ausencia en el cielo estaba haciéndose ya muy larga, sus hermanos no pudieron conformarse por más tiempo con que ella estuviera tan lejos... Cuando ya su respiración se hizo lenta, cuando sus ojos te miraron por última vez, ¿no sentiste que la arrebataron de tus brazos?...

Sí, fueron ellos, sus hermanos, los que te arrebataron a tu Elvira” (Silva, Páginas nuevas, op. cit., p. 247).

329 “¿Muerta tú? ¿Convertida tú en carne que se pudre y que devorarán los gusanos? ¿Convertida tú en un esqueletito negro que se deshace? No, tú no has muerto; tú estás viva y vivirás siempre, Helena, para realizar el místico delirio de las abuelas agonizantes, arrojando en el alma de los poetas ateos, entenebrecida por las orgías de la carne, el pálido ramo de rosas, y para hacer la señal que salva con los dedos largos de tus manos alabastrinas (...)

¿Muerta tú, Helena? No, tú no puedes morir. Tal vez no hayas existido nunca y seas sólo un sueño luminoso de mi espíritu; pero eres un sueño más real que eso que los hombres llaman la Realidad. Lo que ellos llaman así es sólo una máscara oscura tras de la cual se asoman y miran los ojos de sombra del misterio, y tú eres el Misterio mismo” (Silva, Poesía. De sobremesa, op. cit., p. 548).

CAPÍTULO 6. RUBÉN DARÍO

6. 1. Introducción

El principal representante del Modernismo, el genio fundador del movimiento, Rubén Darío, se interesó literariamente por las drogas pero fue fundamentalmente consumidor de alcohol. Él reconoció al final de su vida que los había probado todos. Sus viajes eran también recorridos iniciáticos de experimentación ética. Su muerte fue provocada directa y prematuramente por los excesos a los que sometió su cuerpo.

Abordar el estudio de la influencia del alcohol (y en menor medida otras sustancias) en el imaginario de Darío implica hacer un recorrido que se inicia en la capa más superficial de su existencia (la de los hechos concretos que marcaron su vida) y avanzar lentamente, como un arqueólogo intentando descubrir el *sancta sanctorum* de un templo egipcio, hasta penetrar en los estratos más profundos (o centrales) de su alma. La ebriedad, que consume su cuerpo, permite intensificar su ya portentosa imaginación y sacar a la consciencia del texto escrito los pilares fundamentales e inconscientes de su imaginario.

Para seguir un orden lógico, estudiaremos primero la relación vital de Darío con el alcohol, analizando las razones que él mismo esgrimió de su alcoholismo en textos como *El oro de Mallorca*, pasaremos después a revisar las referencias al vino y otras sustancias que hay en la poesía del nicaragüense, y abordaremos el estudio de su prosa de ficción y su prosa periodística en relación con el alcohol y las drogas, para, finalmente, analizar el lugar que ocuparon las sustancias en el imaginario dariano.

Uno de los amigos más sinceros que tuvo, Vargas Vila, escribió sobre él: *“Nunca un alma más pura se albergó en un cuerpo más pecador; sin mancillarse; era como un rayo de estrella reflejado en el fondo de un pantano”*³³⁰.

³³⁰Vargas Vila, *Rubén Darío*, Venezuela, Biblioteca Ayacucho, 1994, p. 91.

6. 2. Una vida atravesada por el alcohol

El alcohol acompaña a Rubén Darío durante toda su vida. Es a veces refugio en el que escapar de su dolor de vivir, otras compañero para su locuacidad o protagonista de noches interminables. Luego es tirano que aprisiona su vida, virus que castiga su cuerpo, propiciador de una muerte prematura.

El escritor nicaragüense no tuvo una infancia fácil. Es posible leer en una anécdota que él mismo rescata como uno de sus primeros recuerdos en su *Autobiografía*, el intento, ya de niño, de calmar la sed de leche materna con líquidos sustitutos. Así, cuando era aún muy pequeño, se perdió y tras larga búsqueda lo encontraron debajo de las ubres de una vaca³³¹. Después, ya adolescente, empezó a habituarse a tomar aguardiente y poco a poco se aficionó a todos los alcoholes que tuvo el gusto o la desdicha de conocer³³².

El Darío adulto utiliza el alcohol para calmar las penas³³³, para exaltar su

331Escribe al respecto el propio Rubén:

“Un día yo me perdí. Se me buscó por todas partes: hasta el compadre Guillén montó en su mula. Se me encontró, por fin, lejos de la casa, tras unos matorrales, debajo de las ubres de una vaca, entre mucho ganado que mascaba el jugo del yogol, fruto mucilaginoso y pegajoso que da una palmera y del cual se saca aceite en molinos de piedra como los de España” (La vida de Rubén Darío escrita por él mismo, Venezuela, Biblioteca Ayacucho, 1991, p. 8).

332Refiere al respecto el biógrafo Edelberto Torres, refiriéndose a la etapa de la pubertad del poeta:

“Empieza a hacer las primeras libaciones de aguardiente, la aniquiladora bebida con que el Estado incrementa su hacienda y envenena a sus habitantes. Inexpertos o perversos amigos le tienden la red de tentadoras invitaciones, y con una debilidad moral innata, que entonces sufre el primer doblegamiento, acepta, y aun se halaga con los deleites de la imaginación que experimenta, y sobre todo porque advierte que su timidez desaparece bajo el influjo del alcohol” (Edelberto Torres, La dramática vida de Rubén Darío, Barcelona-México, Ediciones Grijalbo, 1966, pp. 40-41).

333“¡Cuántas veces ha salido de la redacción para una taberna a diluir su pena en alcohol!”, escribe Edelberto Torres (idem, p. 109), al referirse al periodo en que Darío trabaja en *La Época*, estando ya en Chile, y éste es sólo un ejemplo de la multitud de casos en los que el escritor recurre al vino para desahogar su pena, bebiéndose, como él mismo describe en un poema de *Abrojos*, “la lágrima y el vino” (Darío, *Poesías completas*, México-Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 131).

imaginación portentosa, para aplacar temporalmente su extrema timidez, o como compañero de viaje en los numerosos países en los que estuvo. El alcohol lo vuelve locuaz, cuando en estado sobrio no es capaz de pronunciar en público una sola palabra; le permite evadirse momentáneamente de la dureza que para él tiene la vida. Durante los primeros meses de matrimonio con Rafaela Contreras, por ejemplo, una hemorragia nocturna de ésta lo lleva a buscar al médico y a marcharse poco después a combatir la emoción que le ha provocado el estado en que se encuentra su mujer con el alcohol. Cuando regresa, el mal ha pasado, pero la situación muestra la tremenda sensibilidad y fragilidad del poeta, incapaz de afrontar con madurez los reveses de la vida.

Es especialmente significativo observar cómo la borrachera acompaña algunos de los grandes hitos de la vida de Darío. Cuando, estando en España, recibe la noticia del fallecimiento de Rafaela, se sumerge en el alcohol durante días, llegando a bordear la muerte³³⁴. Poco después lo emborrachan para que se case con Rosario Murillo, produciéndose en ese estado el matrimonio religioso. Al final de su vida, Bermúdez, que lo convence para ir de gira a América, le administra licor en abundancia para que Darío no se arrepienta de la decisión tomada al ver las súplicas de Francisca Sánchez de que no parta.

Vargas Vila nos relata con detalle en su obra *Rubén Darío* la que debía de ser una escena típica para quienes compartieron con el poeta sus andanzas. Durante el viaje de Darío de Nápoles a Florencia, hizo escala en Roma y quiso saludar a su amigo escritor. Éste, que sentía debilidad por él, marchó a buscarlo y al encontrarse ambos, el nicaragüense pronunció dos palabras que debían de ser sagradas para él: “*Tengo sed*”³³⁵. A continuación pidieron cerveza y Darío pareció olvidarse de que tenía que tomar un tren a Florencia, que partió sin él. Dieron las doce, la una, relata Vargas Vila. Y “*Darío bebía... envuelto ya en ese silencio que le era habitual en esos casos...*”³³⁶. El colombiano, que no gustaba de acostarse tarde, le propuso pedir un

334Así describe la situación el propio Rubén: “*Pasé ocho días sin saber nada de mí, pues en tal emergencia recurrí a las abrumadoras nepentas de las bebidas alcohólicas*” (op. cit., p. 68).

335En Vargas Vila, op. cit., p. 27.

336Ídem, p. 29.

hotel, Darío aceptó, encontraron uno en la Vía Cavour, pero, ya en la habitación, el poeta volvió a decir que tenía sed. Marcharon juntos a un nuevo Café, Darío pidió cognac, Vargas Vila un café. A las 2 el amigo llamó a un coche para que se llevara al poeta a dormir al hotel, pero entonces el nicaragüense señaló que no había venido a dormir a Roma en una noche tan divina. Y volvió a decir, por tercera vez: “*Tengo sed*”³³⁷. Entraron entonces en una cervecería, Vargas Vila nunca había estado fuera de casa a esa hora, y mientras Darío bebía cerveza, pidió papel y lápiz y le dedicó un pequeño poema a su amigo. Cuando salieron, dice el colombiano, ya se anunciaba la aurora.

Este encuentro tuvo lugar en el año 1900. Darío aún gozaba de fortaleza física. Poco después los excesos empezaron a mermar sus salud, y las crisis alcohólicas se le fueron haciendo cada vez más difíciles de superar, postrándolo en cama durante días. En 1903 los médicos le recomiendan las montañas y los valles para curarse una bronquitis de origen alcohólico, marchando Darío al sur de España. Al iniciarse 1905, según Edelberto Torres, Darío está llegando al fin de su principio y al principio de su fin. “*El delirium tremens lo ha hecho ver ya varias veces los “diablos azules”, como dicen en sus cálidas tierras*”³³⁸. Intenta en distintas ocasiones dejar la bebida, pero siempre recae. Cuando regresa de su viaje a México en 1910 y hace parada en La Habana, una crisis solventada con *whisky* con soda lo pone en tal estado de locura que intenta arrojarle por un balcón. En 1913 un matrimonio de artistas, Juan Sureda y Pilar Montaner, lo invitan a pasar una temporada en Valldemosa, Mallorca, y lo alojan en un palacio. Durante días parece recuperarse, se despierta en él un intenso misticismo cuando se acerca a la vida de los discípulos de San Bruno. Pero poco después regresa la inestabilidad, recae en el abuso del alcohol, los Sureda lo acompañan a Palma para que marche a Barcelona y Darío se escapa y vaga por la ciudad durante toda una noche. Regresa luego a Barcelona y de allí a París, y de París otra vez a Barcelona. Está saliendo de una nueva crisis alcohólica cuando aparece Alejandro Bermúdez, le propone a Darío una gira por América para defender la paz (ya había comenzado la Primera Guerra

337Ídem, p. 31.

338En Edelberto Torres, op. cit., p. 322.

Mundial) y le convence, a pesar de las súplicas de Francisca, para partir, anunciándose ya el desenlace de su vida.

El propio Darío dice, poco tiempo antes de morir:

“Las cosas que me suceden son consecuencias naturales del alcohol y sus abusos: también de los placeres sin medida. He sido un atormentado, un amargado de las horas. He conocido los alcoholes todos: desde los de la India y los de Europa hasta los americanos, y los rudos y ásperos de Nicaragua, todo dolor, todo veneno, todo muerte. Mi fantasía, a veces hace crisis; sufro la epilepsia que produce ese veneno del cual estoy saturado. Me siento entonces agresivo, feroz, con instinto de destruir, de matar. Así me explico los grandes asesinatos cometidos por el licor”³³⁹.

Darío falleció en Nicaragua en febrero de 1916. Había cumplido pocos días antes los 49 años. Los efectos del alcohol acabaron prematuramente con su vida.

6. 3. Razones de la adicción

Desentrañar las motivaciones íntimas de una adicción supone entrar en contacto con la constitución psicológica más profunda del adicto. Para ello, en este caso, vamos a valernos de las biografías y los estudios que se han realizado sobre Darío, pero, sobre todo, vamos a enfrentarnos a los textos del propio poeta, quien reflexionó sobre su abuso de los excitantes en varias de sus obras, particularmente en *El oro de Mallorca*.

Lo primero que llama la atención a la hora de interpretar la adicción al alcohol de Darío es su conciencia de ser un enfermo más que un hombre vicioso o

³³⁹Ídem, p. 496.

responsable de sus abusos. En una carta, Santos Chocano le dijo a Darío que el nicaragüense tenía fama “*de ser más ebrio que Baco*”³⁴⁰, y Darío se sintió indignado, porque, según Edelberto Torres, “*no se considera un ser vicioso, sino un infortunado enfermo, víctima de sus asediantes amigos*”³⁴¹. El poeta, efectivamente, había carecido siempre de la fuerza de voluntad que le permitiera decir no cuando sus amigos le ofrecían salir a beber. Esa misma debilidad lo puso a merced una y otra vez de todo aquél que quiso aprovecharse de él, y a la larga su actitud favoreció que personas aprovechadas, ávidas de sacar partido de su genialidad y su fama, fueran jugando con su salud y su energía y minando poco a poco su salud, algo de lo que se queja amargamente Vargas Vila en su obra *Rubén Darío*.

El hecho de que Darío se considerara un enfermo le posibilitaba, además, eludir toda responsabilidad en relación a su adicción. En *El oro de Mallorca*, novela de contenido autobiográfico, Darío hace hincapié una y otra vez en esta idea, intentando salvar quizá la enorme culpabilidad que le provocaban sus continuos estados de ebriedad. En sus páginas reconoce haber nacido con un alma curiosa y un cuerpo en extremo sensual. Su doble naturaleza, a la vez mística y erótica, le provoca una profunda escisión interior. En un momento dado le dice al mismo Dios que él podría haberle otorgado la fe y la gracia, pero que, como no ha sido así, ha vivido siempre perseguido por la incertidumbre. Y se muestra duro con el creador, liberándose a sí mismo de toda responsabilidad:

*“Habría buscado la paz de los conventos y te habría servido
como el más consagrado de tus siervos: pero tú no lo has querido, me
has dejado solitario sobre la faz de la tierra, con un cerebro pagano, con
un cuerpo que han atacado con sus magias todos los pecados capitales,
y con una inteligencia de las cosas que me aleja cada día más de la
fuente de la fe, contra mis deseos, contra mis quereres, contra la*

³⁴⁰Ídem, p. 327.

³⁴¹Ídem, p. 328. Es posible comprender esta interpretación de la adicción al alcohol como enfermedad, según Darío, también en el retrato que hace, para *Los raros*, del gran poeta Verlaine. “*Su cuerpo era la lira del pecado*” (Darío, *Los raros*, Argentina, Espasa Calpe, 1952, p. 48), dice de él, y, más adelante, señala que “*no era mala, estaba enferma su animula, blandula, vagula... ¡Dios lo haya acogido en el cielo como en un hospital!*” (ídem, p. 51).

decisión de mi voluntad. El demonio existe, Señor, puesto que me coge en sus lazos, desarmado y tanteante, y lo que es triste, hasta donde alcanza mi conocimiento, con anuencia de tu todopoder y de tu infinitud”³⁴².

Y continúa, regañando incluso a Dios:

“Tú debiste venir, tú debías venir, tú debes venir, con todo el aspecto y la omnipotencia de un rey divino, poseedor y director de todos los fluidos y electricidades de prodigio que fuesen comprensibles a nuestro mísero entendimiento. Porque nuestra “animula”, “blandula”, “vagula”, tan sujeta a lo material que un golpe en el cerebro, un alcaloide, o un elixir embriagante la cambian y trastornan, es un instrumento poco adecuado a la idea que han tenido las humanidades de todos los siglos de la inmensidad y excelsitud de Dios”³⁴³.

Darío parece evadirse con esta reflexión, hacia el final de su vida, de toda responsabilidad o culpa en relación a su gusto por el alcohol. Fue creado así, y siente que escapar de su naturaleza es afán imposible.

Se podría decir que Darío no es capaz de soportar la realidad tal y como se le presenta en estado sobrio. Sus amigos y sus biógrafos insisten en apuntar su extrema sensibilidad. El dolor de alguien querido le destrozaba el corazón; el relato durante una reunión de alguna historia de miedo prolongaba sus insomnios durante días; él mismo reconocía en sus poemas maduros que *“no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo*”³⁴⁴. La misma vida lo abrasaba, independientemente de sus circunstancias³⁴⁵. En ese contexto, el alcohol le proporcionaba una transformación

342Darío, *El oro de Mallorca. Prosas fantásticas*, ... Euskadi, De la luna, 2001, pp. 37-38.

343Ídem, p. 39.

344Verso del poema “Lo fatal”, en *Poesías Completas*, México-Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 305.

345Continúa su diálogo con Dios en *El oro de Mallorca* en relación a este tema:

“Pero, Dios mío, si yo no hubiese buscado esos placeres que, aunque fugaces, dan por un momento el olvido de la continua tortura de ser hombre, sobre todo cuando se nace con el terrible mal de pensar; ¿qué sería de mi pobre existencia, en un perpetuo sufrimiento, sin más esperanza que la probable de una inmortalidad a la cual tan solamente la fe y la pura gracia dan derecho?” (op. cit., p. 12).

eventual de su realidad. Si la timidez le mantenía en silencio cuando todos esperaban la participación de su palabra en alguna reunión o acto (*“la boca de ese Poeta, era un panal cuyas abejas no volaban nunca, y, la propia colmena las tragaba...”*, escribía al respecto Vargas Vila³⁴⁶), el alcohol conseguía despertar su locuacidad³⁴⁷. Si sucedía algo doloroso en su vida (un desengaño amoroso, la enfermedad o muerte de algún ser querido, cualquier circunstancia adversa), el vino le permitía un respiro, una evasión temporal del sufrimiento, un escape hacia sus mundos imaginarios. Vargas Vila, como testigo de su vida, insiste en que Darío se bebía el vino para ahogar también las lágrimas: *“Estaba ebrio, pero no de vino, sino de Dolor;/ apuraba el licor de sus propias lágrimas”*³⁴⁸. Y continúa: *“No será nunca un gran Poeta, aquel que no se ha alimentado de sus propias lágrimas; y, Darío, apuró ese cáliz, hasta las heces”*³⁴⁹. El propio poeta permite una interpretación tal de su afición a los alcoholes al componer el poema XVII de *Abrojos*, donde un mozo, al ver entrar a su amada, pide una copa, habla del amor, el placer y el destino, espera a que lo aplauda la concurrencia, y al final toma su copa y se bebe *“la lágrima y el vino!...”*³⁵⁰.

Su incapacidad de aceptar lo que sucede, desde los pequeños sufrimientos cotidianos hasta las grandes desgracias, y su temblorosa fe, provocaban en él la búsqueda ansiosa de un refugio en el que esconderse. Por ello recurría al alcohol, dice en *El oro de Mallorca*, por ello *“buscaba muchas veces el escondite de los paraísos artificiales, el engaño cerebral y, como el avestruz, metía la cabeza en el agujero...”*³⁵¹. Darío retoma la idea que sobre el hachís vierte Baudelaire en *Los paraísos artificiales*. Un bebedizo diabólico puede permitirle disfrutar anticipadamente de un poco de paraíso, y ¿cómo renunciar a él si no siente seguro

346Op. cit., p. 23.

347Refiere Edelberto Torres, en relación a este asunto, la locuacidad que le provocó el alcohol en una reunión en El Salvador: *“Sus amigos de Sonsonate lo agasajan con un banquete. Bebe y se torna locuaz. ¡Qué asombro el de los comensales cuando le oyen contar en verso su vida en Chile!”* (E. Torres, op. cit., p. 148).

348Vargas Vila, op. cit., p. 45.

349Ídem, p. 37.

350Darío, *Poesías completas*, op. cit., p. 131.

351Darío, *El oro de Mallorca*, op. cit., pp. 18-19.

encontrarse allí una vez haya muerto?³⁵². Al igual que Baudelaire, Darío reconoce que el refugio en esos edenes momentáneos acaba provocando una situación peor a la que se disfrutaba antes de visitarlos, trayendo *“horas de desesperanza y de abatimiento”*³⁵³. La afición al alcohol es, en definitiva, algo así como una trampa de ensueño, y, como escribe en el “Poema del otoño”, *“huyendo del mal, de imprevisto/ se entra en el mal,/ por la puerta del paraíso/ artificial”*³⁵⁴.

La tesis de Baudelaire sobre los paraísos artificiales, cuya idea principal es que hay que buscar la motivación última del gusto por las drogas en una depravación de la búsqueda de lo absoluto, nos acerca a las razones más profundas que pudieron llevar a Darío al consumo excesivo de alcohol. Su infancia estuvo marcada por el abandono de sus padres y su etapa de adulto reveló su incesante anhelo de calmar cierta sed. En “El humo de la pipa”, un relato que analizaremos más adelante, las hadas que lo sorprenden observando su conciliábulo (peca de conocer lo que no debe), lo condenan a no ser amado nunca. Aunque la reina Mab le regala un amuleto para la esperanza, Darío se pone a caminar y se da cuenta de que todos los seres de la creación, absolutamente todos, son amados salvo él. Esta brecha en el amor es, para Darío, además una brecha del sentido. Darío se vive dolorosamente separado del Amor, con mayúscula, y siempre en busca de un sentido que calme una sed que, si bien se resuelve metafórica (y materialmente) con alcohol, es en realidad, como expresan muchos de sus poemas, un profundo anhelo de curar una herida muy profunda, de encontrar un lugar para él en el mundo. Así lo reconoce, por ejemplo, en el poema “Autumnal”, donde habla de sed infinita, sed de Ideal:

*“Una vez sentí el ansia
de una sed infinita.
Dije al hada amorosa:
-Quiero en el alma mía
tener la inspiración honda, profunda,*

352Dice Darío, también en *El oro de Mallorca*: “¿Si un bebedizo diabólico, o un manjar apetecible, o un cuerpo bello y pecador me anticipa al contado un poco de paraíso, voy a dejar pasar esa seguridad por algo de que no tengo propiamente una segura idea?” (ídem, p. 12).

353Ídem, p. 12.

354Darío, *Poesías completas*, op. cit., p. 368.

inmensa: luz, calor, aroma, vida.
Ella me dijo: -¡Ven! Con el acento
con que hablaría un arpa. En él había
un divino idioma de esperanza.
¡Oh sed del ideal!”³⁵⁵.

6. 4. Las drogas y el vino en la poesía

Las referencias a las drogas en la obra poética de Rubén Darío son muy escasas. Encontramos una mención al “*haschis de Théophile Gautier*”³⁵⁶ en la dedicatoria que, en el poema “Alí”, le dedica al Doctor Jerónimo Ramírez. Esta historia de amor a lo oriental, de 1885, carece, según el joven poeta, de la calidad que hubiera alcanzado de haber dispuesto Darío, para componerla, de la droga del mundo árabe. Se disculpa por ello y nos deja, al presentar así el poema, la idea de que la droga potencia las facultades imaginativas del creador y lo acerca a Oriente³⁵⁷, y, además, la seguridad de que Darío ya estaba interesado, por aquellos entonces, en probar alguna de esas sustancias que les habían dado horizontes nuevos de creatividad a sus admirados escritores franceses.

En el poema “Caminos”, Darío se refiere al uso del opio como calmante del dolor emocional: “*embriagarse en el opio/que las tristezas calma*”³⁵⁸, pero es una mención aislada a la droga de De Quincey, que nos da idea de la vocación evasiva que para el poeta tenía la sustancia.

Al igual que en vida fue el alcohol el excitante del que más abusó Darío, su

³⁵⁵Ídem, p. 166.

³⁵⁶Ídem, p. 96.

³⁵⁷Escribe Darío:

“Ya recordará usted cuando me indicó que escribiese algo como lo presente. Ahí va, pues. Siento que no haya resultado como yo quisiera...; pero desgraciadamente, no he podido encontrar en ninguna parte el *haschis de Théophile Gautier*. ¡Qué vamos a hacer!” (ídem, pp. 95-96).

³⁵⁸Ídem, p. 467.

poesía está cargada de referencias al vino, que es presentado con sentidos diversos. En los poemas más existenciales, hondos o amargos, Darío reflexiona sobre el papel que cumple el alcohol en su vida y sobre su lucha contra el vicio. Con anterioridad hemos mencionado ya el poema XVII de “Abrojos”, libro de juventud en el que Darío vertió su dolor por el desamor. En esta composición, el poeta sitúa al protagonista en una reunión con amigos delante de unas copas de vino. Entra entonces su amada, según le advierten sus compañeros de libaciones, y cuando le piden al poeta que improvise, éste habla, espera que lo aplaudan, y entonces una lágrima resbala por su mentón y va a caer justo en la copa. El poema acaba así: *“Después, tomó su copa/ ¡y se bebió la lágrima y el vino!...”*³⁵⁹.

El consumo simultáneo del signo del sufrimiento amoroso y de la sustancia que apacigua o al menos evade ese dolor, supone una especie de noria en la que el creador se embarca vital y literariamente. Sus poemas se nutren de sus experiencias adversas, pero a la vez el vino que refugia al sufridor de sus lágrimas actúa como garante de la creatividad. Darío se bebe la lágrima que había salido de su cuerpo como desahogo de su dolor, introduciéndola de nuevo en su interior, mezclada ahora con vino que le permite transfigurarla en inspiración lírica. A la larga, no hay solución posible para su situación, porque es esa misma fatalidad que vive la que apuntala su cualidad poética. El sufrimiento fragua los cimientos de su ser en el mundo y, por tanto, también los de su orientación artística, y el vino se sube a la noria que gira en una especie de eterno retorno personal.

Darío reflexiona insistentemente sobre el vicio en sus poemas. Se siente atrapado por él. En “El reino interior”, deja que su alma se asome a sus mundos íntimos. La primavera parece augurarle gracia, luz y felicidad, pero aparecen entonces siete mancebos (los siete vicios) y siete doncellas (las tentaciones), que acaban postrando al poeta y haciéndole gritar: *“-¡Princesas, envolvedme con vuestros blancos velos!/ -Príncipes, estrechadme con vuestros brazos rojos!”*³⁶⁰. A pesar de su esfuerzo, el escritor se siente incapaz de renunciar, tentado por los goces

359Ídem, p. 131.

360Ídem, p. 232.

que le ofrece el mundo, al vicio. Su voluntad es débil, y así lo reconoce en sus poemas. A temprana edad, en el poema “A Ricardo Contreras”, ya decía que su vida había sido hundida “*en la charca del vicio que destruye,/ de la orgía en el cínico alboroto*”³⁶¹, y en poemas posteriores escribe que es posible encontrar sombra y también duelo “*bajo la viña en donde nace el vino del Diablo*”³⁶².

Hacia el final de su vida, Darío reflexiona amargamente sobre la destrucción a la que le llevan los excesos. En la “Epístola” en verso que le envía a la mujer de Leopoldo Lugones le comunica que enfermó de vivir tan mal y tan bien, de comer y beber tanto, “*y he exprimido la ubre cerebral tantas veces*”, revela, “*que estoy grave*”³⁶³. En “La Cartuja”, poema que refleja el sentimiento místico que experimentó durante los días pasados en Mallorca, se lamenta de que Dios no haya querido que él fuera uno de esos monjes, y añade, eludiendo así toda responsabilidad de su adicción y echándosela en cara al creador:

*“Darme otra boca en que queden impresos
los ardientes carbones del asceta,
y no esta boca en que vinos y besos
aumentan gulas de hombre y de poeta”*³⁶⁴.

En “Salmo”, una composición de 1916, se duele una vez más: “*Aún la voz no escucho/ del Dios por que lucho./ ¡He pecado mucho!*”³⁶⁵.

Además de estas referencias al vino ligadas directamente a la experiencia personal de Darío y a la reflexión existencial que éste emite sobre sí mismo, hay en la poesía del nicaragüense un motivo recurrente, la referencia al vino mítico, el vino que viene de Grecia, el que se guarda en ánforas (fondo y forma se unen, contenido y continente), y permite la activación de la inspiración poética. Si bien Darío se decía amante sobre todo de la Grecia de Francia, su profundo conocimiento de la mitología

361Ídem, p. 18.

362Ídem, p. 284.

363Tomado de Edelberto Torres, op. cit., p. 339.

364Darío, *El oro de Mallorca. Prosas fantásticas*, op. cit., p. 60.

365Darío, *Poesías completas*, op. cit., p. 492.

helenas y su fascinación por el imaginario del antiguo mundo grecolatino consolidaron la recurrencia a este vino mítico, de multitud de colores y sabores, en sus poemas. Las referencias son numerosas. En “Primaveral”, de *Azul...*, presenta a la musa Delicia trayéndole en un ánfora (era el recipiente habitual con que los griegos servían el vino, generalmente diluido en agua, en los banquetes) vino de Naxos. Le ofrece además una copa de oro para que beba el vino propicio a los poetas (generador de inspiración artística). Darío rechaza, sin embargo, tan bello regalo, por preferir *“beber el amor/ sólo en tu boca bermeja”*³⁶⁶.

La referencia al vino, el contenido, junto con el ánfora, o continente, nos habla de la unión entre fondo y forma, de la fusión de las dualidades, de la unidad tan anhelada por Darío, que se vierte (como el concepto neoplatónico de la emanación divina) en el vaso individual del poeta como un semen primigenio generador de la poesía. Darío marcha a la Grecia antigua a buscar a las Musas y ellas le regalan la inspiración.

Esa persecución de la fuente de la que emana nuestra voz más pura, ese anhelo de la unidad está presente en el grupo de poemas de “Las ánforas de Epicuro”, que vuelve a referirse al continente habitual que servía a los griegos para guardar y servir el vino. En “La fuente” Darío recomienda al joven que calme su sed sólo de una fuente, que hallará después de salvar grandes riesgos, de enfrentarse a sus miedos, sus miserias y los Siete Pecados. Esa fuente está dentro de uno, es reino para quien logra, de alguna forma, vencerse, en aventura iniciática, a sí mismo. En “Ama tu ritmo” Darío sigue haciendo hincapié en la celeste unidad que se despliega o emana en mundos diversos.

En “Invernal”, otro poema de “El año lírico” de *Azul...*, Darío llama beodo al invierno y señala al vino negro como propio de él. Escribe:

*“En la copa labrada el vino negro:
la copa hirviente cuyos bordes brillan*

³⁶⁶Ídem, p. 161.

*con iris temblorosos y cambiantes
como un collar de prismas;
el vino negro que la sangre enciende
y pone el corazón con alegría,
y hace escribir a los poetas locos
sonetos áureos y flamantes silvas.
El invierno es beodo.
Cuando soplan sus brisas,
brotan las viejas cubas
la sangre de las viñas*³⁶⁷.

El vino mítico se convierte en sustancia alquímica para Darío. Una vez más se muestra como favorecedor de la inspiración poética, y así se convierte en sustancia sagrada. Los místicos de todas las tradiciones se refieren a este vino mítico provocador del entusiasmo, la posesión divina³⁶⁸. Darío vuelve a situar al vino junto con su continente, una copa y las cubas viejas, para señalar la unidad que sustenta todas las cosas.

El citado licor se vuelve también sangre, y viceversa, y se convierte así en sinónimo de vida, señal de vida, y en recuerdo del sentido religioso que tiene también para el Cristianismo. En “El Canto de la sangre”, de *Prosas profanas*, Darío se refiere a la sangre de Cristo:

*“Sangre del Cristo. El órgano sonoro.
La viña celeste da el celeste vino;
y en el labio sacro del cáliz de oro
las almas se abrevan del vino divino*³⁶⁹.

367Ídem, p. 170.

368Se pueden leer interesantes referencias a ello en los poemas del místico sufí Rumi, como “El amante”:

*“Que el amante sea borracho e infame todo el año.
Que sea encantador, frenético y loco.
Cuando sobrios, sufrimos por todo.
Cuando ebrios, nos desprendemos de todo”* (en

<http://rumiespanol.blogspot.com.es/2011/11/el-vino-de-tus-labios.html>).

369Darío, *Poesías completas*, op. cit., p. 223.

De nuevo conduce lo profano (el vino) hacia lo sacro (Cristo), une materia con espíritu, microcosmos con macrocosmos, sombra con la realidad de la que procede. El vino, tomando aquí el uso que hace de él el Cristianismo, se vuelve metáfora o señal de lo divino y acaba identificándose, gracias al ritual, con él.

Hay vinos de todos los colores en sus poemas. Hemos visto el vino negro, el vino sangre de Cristo, el vino de Naxos, y existen otros tipos como el de oro ("*Abril pone amable su beso sonoro,/ y llevan gozosos, sátiro y centauro,/ la alegría noble del vino de oro*"³⁷⁰) o el vino rojo, mientras habla de París ("*sones de bandolín. El rojo vino/ conduce un paje rojo. ¿Amas los sones/ del bandolín, y un amor florentino?*"³⁷¹). Cuando Darío se pone a elogiar la seguidilla, la convierte en

*Pequeña ánfora lírica de vino llena
compuesto por la dulce musa Alegría
con uvas andaluzas, sal macarena,
flor y canela frescas de Andalucía*"³⁷².

Pero aún podemos encontrar una acepción más para el vino. Darío acerca el verbo beber al verbo besar, e identifica el placer que provoca un beso con el del alcohol. "*Vino de la viña de la boca loca,/ que hace arder el beso que el mordisco invoca*"³⁷³, escribe en "El Faisán". Dice en "Friso":

*"Cuando mi boca en los bermejos labios
de mi princesa de cabellos de oro
licor bebía que afrentara al néctar,
por el sendero de fragantes mirtos
que guía al blanco pórtico del templo,
súbitas voces nuestras ansias turban*"³⁷⁴.

Y continúa bebiendo el beso como el vino en "Balada en honor de las musas

370Ídem, p. 199.

371Ídem, p. 186.

372Ídem, p. 216.

373Ídem, p. 197.

374Ídem, p. 225.

de carne y hueso”, cuando desea “*respirar los perfumes de Armida*”³⁷⁵ y “*sorber el vino de su beso,/ vino de ardor, de beso, de embeleso*”³⁷⁶, más que probar de la copa de Venus.

Al acercar la pasión por la bebida a la pasión amorosa, Darío da unidad también a su extrema sensualidad. Él mismo vivía como una escisión su doble naturaleza a la vez mística y erótica. Su gusto por la belleza femenina y por el encuentro amoroso caminan junto a su tendencia a los excesos alcohólicos, hasta confundírsele los deseos en una suerte de sinestesia pasional.

6. 5. Las drogas en la prosa

En este apartado analizaremos el papel que jugaron las drogas en la prosa de Darío, tanto en los cuentos o relatos que escribió como en los artículos que publicó en periódicos y revistas. Quedan excluidas las referencias que encontramos en *El oro de Mallorca* y la *Autobiografía*, sus dos obras autobiográficas, por haberlas tratado ya en apartados anteriores.

A diferencia de la escasez de menciones al opio, el hachís u otras sustancias, que hallamos tanto en la poesía de Darío como en los rastros documentales de su experiencia personal, marcada casi exclusivamente, al parecer, por el abuso del alcohol, en la prosa las drogas se convierten en tema de interés, quizá porque reflejan estados similares a los que vivía la exacerbada imaginación de Darío en sus experiencias alcoholizadas, resultando además muy actuales (casi todos los escritores admirados por Darío habían probado o abusado y escrito sobre ellas) y quizá más literaturizables.

³⁷⁵Ídem, p. 356.

³⁷⁶Ídem.

6. 5. 1. Las drogas en los cuentos y relatos. “El humo de la pipa”, “La pesadilla de Honorio”, “Cuento de Pascuas” y “Huitzilopochtli”

La producción cuentística de Darío contiene numerosas referencias a los alcoholes, que se insertan en la vida cotidiana de los protagonistas de los relatos, muchas veces genios o artistas, intelectuales que conversan sobre grandes temas, o neuróticos que acuden al vino para evadirse un poco de su dolor de vivir. De ese modo, García, el protagonista de “El pájaro azul”, es un “*buen bebedor de ajeno, soñador que nunca se emborrachaba, y, como bohemio intachable, bravo improvisador*”³⁷⁷, y Palanteau, protagonista de “Rojo”, aprendiz de casi todo, atrapado por la tristeza, “*procuraba aliviarse con la musa verde y con seguir las huellas de los pies pequeños que taconeaban por el asfalto*”³⁷⁸. En los cuentos de Darío, la imaginación del escritor se expande, atizada muchas veces por el alcohol, y las visiones aparecen acompañadas de vino, aguardiente, ajeno o champán (“La ninfa. Cuento parisiense”, por ejemplo, o “Carta del país azul. Paisajes de un cerebro”). El vino es presentado también por el nicaragüense como favorecedor del lado más violento del ser humano (en “¿Por qué?” se anuncia la venganza de la miseria borracha), y adquiere un lugar mítico similar al que encontramos en algunos de sus poemas en cuentos que retoman el uso que de él se hacía en el pasado como en “Respecto a Horacio. Papiro”, donde dialogan sobre el vino y Horacio canta a la leche fresca, el vino nuevo, y “*una ánfora del tiempo del cónsul Manlio, ánfora llena de licor, ánfora que puedo describir, puesto que la estoy mirando*”³⁷⁹.

En cuanto a las referencias a las drogas, si bien en “La batalla de las flores” el nicaragüense sitúa a Apolo lamentándose de que la artificialidad haya sustituido a la inspiración, llamándose Erato ahora morfina, hay que señalar cuatro cuentos como los de principal interés para el presente estudio. “El humo de la pipa”, publicado en 1888 en *La Libertad Electoral*, de Santiago de Chile; “La pesadilla de Honorio”, dado a la luz en *La Tribuna* de Buenos Aires, en 1894, y “Cuento de Pascuas”, publicado en *Mundial Magazine* en 1911, tienen elementos en común en relación al

377Darío, *Cuentos completos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995, p. 93.

378Ídem, p. 232.

379Ídem, p. 293.

imaginario que expresan, por los que los relacionaremos al analizarlos. Veintitrés años de distancia los separan, pero, como veremos, los sentimientos que acompañan a estas tres experiencias drogadas muestran una profunda unidad psíquica en Darío. El otro es “Huitzilopochtli”, quizá el último cuento que el poeta escribió, publicado en *El Diario de Centro América*, de Guatemala, el 10 de mayo de 1915, y en el que la experiencia con marihuana entra en contacto con los misterios de las culturas antiguas mexicana.

Empezamos con los tres primeros. “El humo de la pipa” es un relato enmarcado. El protagonista (a quien podemos identificar con el autor) se encuentra en el gabinete de un amigo suyo. Después de comer y beber un champaña dorado, el amigo le acerca una pipa (no sabemos cuál es la sustancia que va a fumar) y el protagonista posa en ella sus labios.

A partir de aquí, la narración se desarrolla en ocho apartados diferentes, que corresponden a las siete bocanadas de humo que lanza al aire el protagonista después de inhalar la sustancia, más una última sección, la que nos devuelve al marco inicial, cuando la pipa se apaga y el protagonista recupera la consciencia. Son, por tanto, diferentes fragmentos, visiones, unidos por la vida del tabaco en la pipa.

Cada una de las bocanadas de humo toma en la imaginación de Darío formas de lugares distintos (el Oriente, una selva cercana al Rhin, un lago tropical lleno de islas, un gran laurel, la primavera), en los que el autor se encuentra con mujeres también diversas (una muy blanca, otra rubia de larga cabellera, una mujer morena, y, finalmente, una reunión de hadas). Vemos así cómo la imaginación de Darío se fragmenta, se diversifica y se proyecta en muchas direcciones. A la vez, estas visiones tienen cierta unidad, constituyen una suerte de camino iniciático y visionario del protagonista. Según se suceden, el autor va sintiendo cada vez más amor, hasta que llega la quinta, nudo y momento culminante del relato. Ella nos lleva a la primavera y a una selva. El protagonista ve a las hadas, presididas por Mab, reunidas en conciliábulo. Asistiendo en secreto a la reunión, el protagonista está profanando

una reunión casi sagrada; como Acteón cuando vio a Diana, o como Psique cuando se dejó llevar por su curiosidad hasta descubrir el rostro de su amado Eros, el pecado del protagonista merece un castigo. Las hadas dialogan sobre cuál imponerle, y finalmente se aplica el propuesto por el hada Fatalidad, el de hacer que Darío no sea amado nunca.

Estamos ante el momento cumbre del cuento y ante la expresión de, quizá, la búsqueda fundamental de Darío, intensificada y clarificada para la literatura por las drogas que se sumergen en el reino del inconsciente: si el peor castigo posible es el de no ser amado nunca, el deseo fundamental de Darío fue el del amor. Y junto al amor, la búsqueda del sentido, de la reintegración del alma en la Unidad. Mab le da un amuleto en el que pone: esperanza. Él sabe que en vida nunca será amado, pero guarda la esperanza, tal vez, para después. Y manifiesta el sufrimiento fundamental de muchos de los autores modernistas: la conciencia de separación. Es como si el escritor fuera una especie de brecha, un grito de dolor apasionado de la Modernidad.

Todo esto se puede ver aún mejor en las frases siguientes. El protagonista va caminando por la selva y escucha a todos los seres que habitan en ella decir que ellos son amados; la tórtola, las hojas, el ruiseñor, el tigre, la tierra, los ancianos, los niños. El *anima mundi* (concepto que utilizaron los filósofos antiguos y renacentistas) se manifiesta, como una chispa, en el amor del que cada ser de la creación participa. La realidad es en este cuento un tejido de amor, una unidad expresada en la diversidad de seres. Todos son amados, salvo él. Él no. Ésta es la terrible condena de Darío:

“Y sentía mucho amor, mucho amor, y no podía detenerme a calmar esa sed. Todo el bosque me hablaba. -Yo soy amada- me decía una palmera estremeciendo sus hojas. -Soy amada- me decía una tórtola en su nido. -Soy amado- cantaba el ruiseñor. -Soy amado- rugía el tigre. Y todos los animales de la tierra y todos los peces del mar y todos los pájaros del aire repetían en coro a mis oídos: -¡Soy amado! (...)

Y yo gritaba: -¡Tengo sed! Y el mundo era sordo”³⁸⁰.

La naturaleza se conjuga con los sentimientos íntimos del protagonista y lo exterior se vuelve reflejo de lo interior en una simpatía cósmica que sólo lo excluye a él. Darío emplea la reiteración para hacernos entender cuán amada es la creación, y al dar densidad a ese amor que nutre a todos los seres de la naturaleza no hace sino agrandar la brecha entre la alegría de éstos y la soledad que él siente.

La quinta bocanada se deshace y la sexta no aporta nada nuevo: siente el mismo látigo y sigue caminando.

La séptima también es muy corta: el protagonista ve un hoyo negro cavado en la tierra y dentro un ataúd. ¿Su muerte? La visión drogada de Rubén Darío, intensificadora de sus sentimientos interiores, proyectados como imágenes antes de que Freud inventara el psicoanálisis, lo conduce a la paradoja de su propia existencia. Él no será amado en vida, y por eso el relato se acorta hasta traernos la muerte.

Tras esta séptima bocanada, el narrador-protagonista vuelve al marco espacial del gabinete. Una voz lejana de mujer lo despierta, y abre los ojos. Finaliza entonces el relato: “*La pipa se había apagado*”³⁸¹. Las imágenes regresan a su órgano de proyección como el aliento se serena y el humo desaparece. Y Darío nos deja dos ideas claras en relación a las drogas: éstas expanden su imaginación y, al encontrarse con el alma del poeta, nos remiten a su profundo sentimiento de separación, a su dolor por estar condenado, a diferencia del resto de seres, a no ser amado nunca.

El segundo cuento que vamos a considerar en este apartado es “La pesadilla de Honorio”, publicado en *La Tribuna* de Buenos Aires el 5 de febrero de 1894. En esta ocasión el relato no aparece narrado en primera persona, sino en tercera, y en él se nos cuentan las visiones terribles que tiene un personaje, Honorio.

Los primeros párrafos del cuento aparecen introducidos por una pregunta:

³⁸⁰Ídem, pp. 191-192.

³⁸¹Ídem, p. 192.

“¿Dónde?”; “¿cuándo?” y “¿Cómo y por qué apareció en la memoria de Honorio esta frase de un soñador: la tiranía del rostro humano?”³⁸². Darío intenta así cargar de verosimilitud su relato, y quiere dar respuesta a las preguntas que han de afrontar los periodistas o los historiadores cuando quieren clarificar un suceso.

Desde el primer momento nos situamos ante una escena hiperbólica, de dimensiones descomunales: arquitecturas extrañas que se multiplican, estilos orientales, “*ramas suplicantes*”³⁸³, y un tiempo a la vez inmemorial y acompañado de la certeza de una catástrofe inminente e irremediable.

La frase que menciona el nicaragüense, “*la tiranía del rostro humano*”³⁸⁴, aparece en la descripción que hace Thomas de Quincey de una de sus peores pesadillas³⁸⁵, y es recogida y especialmente resaltada por Charles Baudelaire³⁸⁶ en el estudio que hace de *Confesiones de un comedor de opio inglés*, publicado junto a otros bajo el título de *Los paraísos artificiales*. Rubén Darío se nos muestra así conocedor del canon de la literatura drogada y toma la frase del opiómano inglés como pilar en torno al que levantar su relato.

Honorio comprende que va a conocer el significado profundo de esa frase y se prepara para el martirio, el “*sufrimiento inexplicable del condenado solitario*”³⁸⁷, que aparece ante él como “*la infinita legión de las Fisonomías y el ejército innumerable de los Gestos*”³⁸⁸. Darío muestra una vez más su terror como conciencia de separación o miedo al desamor (al igual que en “El humo de la pipa”), y en este

382Ídem, p. 304.

383Ídem.

384Ídem.

385 Años después de haberse iniciado en el uso del opio, cuenta De Quincey en *Confesiones de un comedor de opio inglés*, tuvo que pagar un alto precio por sus aventuras, cuando “*el rostro humano sometió mis sueños a su tiranía*” (De Quincey, *Confesiones de un inglés comedor de opio*, op. cit., p. 157).

386 Baudelaire se refiere a esta idea en varias ocasiones a lo largo de su estudio. Sitúa el origen de su visión por parte de De Quincey en 1817, cuando el inglés empieza a tener visiones de desfiles que le provocan gran angustia, de un espacio que se infla, del agua que se vuelve tema obsesivo y que de cristalina pasa a formar parte de enormes mares y océanos. Entonces se le presentan grandes multitudes, de donde De Quincey saca la idea de “*la tiranía del rostro humano*” (Baudelaire, *Pequeños poemas en prosa. Los Paraísos Artificiales*, op. cit., p. 233).

387 Darío, *Cuentos completos*, op. cit., p. 304.

388Ídem, p. 305.

caso empiezan a desfilar ante él primero todos los personajes posibles (un bajá, un rey asirio, un negro, Pierrot, el malayo que se le presentó un día a De Quincey, un torero, un inquisidor, la muchedumbre anónima de las ciudades, etc.); después, un montón de máscaras (una de actor griego, otra riente, máscaras niponas, chinas, etc.); y por último, los distintos tipos de todas las partes de la cara (*“todos los ojos (...); todas las narices (...); todas las bocas”*³⁸⁹). Al final ve incluso *“todas las pasiones, la gula, la envidia, la lujuria, los siete pecados capitales multiplicados por setenta veces siete...”*³⁹⁰.

Honorio entonces se desmaya, y se sitúa en una especie de estado de ensueño, finalizando el relato.

La interpretación del texto, ligado a las obras canónicas de la literatura drogada, nos acerca de nuevo a la pesadilla imaginaria de Darío como terror de la fragmentación, de la separación, guiada en este caso por una frase de De Quincey y llevada al extremo por la imaginación del creador. Las enumeraciones se multiplican, el desfile contiene partes cada vez más pequeñas del todo, Honorio podría seguir contemplando, hasta el infinito, la fragmentación de la realidad. Una vez más Darío nos sugiere el dolor de su soledad, una vez más se pierde él mismo en un mundo sin unidad, pero esta vez las terribles visiones no vienen acompañadas de la esperanza que le regaló al escritor la reina Mab en el cuento anterior.

“Cuento de Pascuas” (publicado en *Mundial Magazine* en 1911, como uno de los relatos de la etapa final de la vida de Darío) nos sitúa al narrador (que podríamos identificar con el poeta) en un hotel parisino *“lujoso y elegante”*³⁹¹, celebrando un *réveillon*. En un momento de la noche, conoce a un alemán, M. Wolfhart, que le habla de sus viajes, sus aficiones ocultistas, para dejarle luego y ponerse a dialogar con una dama de *“cabeza histórica”*³⁹². El protagonista se da cuenta entonces de que tiene, gracias al vino, un cierto estado alterado de conciencia: *“Los vinos habían*

389Ídem, p. 306.

390Ídem.

391Ídem, p. 373.

392Ídem, p. 374.

puesto en mi imaginación su movimiento de brumas de oro, y alrededor de la figura de encanto y de misterio hice brotar un vuelo de suposiciones exquisitas”³⁹³. Las visiones de Darío, ya habituales en estado sobrio, se extremaban bajo los efectos del alcohol.

Wolfhart acaba de hablar con la dama y, cuando Darío lo acompaña a su hotel, lo invita a entrar en su habitación, a tomar *whisky-and-soda*, y le muestra la foto de un antecesor suyo, que

*“llegó a descubrir que el cielo y toda la atmósfera que nos envuelve están siempre llenos de esas visiones misteriosas, y con ayuda de un su amigo alquimista llegó a fabricar un elixir que permite percibir de ordinario lo que únicamente por excepción se presenta a la mirada de los hombres”*³⁹⁴.

Wolfhart sentencia entonces que él mismo ha descubierto el secreto, y le muestra a Darío unas pastillas comprimidas, a la vez que le ofrece un poco más de whisky. Continúa el relato:

“No había duda de que el alemán era hombre de buen humor y aficionado, no solamente al alcohol inglés, sino a todos los paraísos artificiales. Así me parecía ver en la caja de pastillas que me mostraba, algún compuesto de opio o de cáñamo indiano.

- Gracias- le dije-, no he probado nunca, ni quiero probar el influjo de la droga sagrada. Ni haschis, ni el veneno de Quincey...

- Ni una cosa, ni otra. Es algo vigorizante, admirable hasta para los menos nerviosos.

Ante la insistencia y con el último sorbo de whisky, tomé la pastilla, y me

393Ídem.

394Ídem, p. 377

despedí”³⁹⁵.

Darío nos introduce en el mundo de los paraísos artificiales en este momento, pero le ofrece a la pastilla una cualidad aún más misteriosa. No se dice de qué está compuesta, si es más vigorizante que el hachís o el opio podríamos pensar en la cocaína, pero hemos de asumir el voluntario misterio que el escritor le ha impuesto. El nicaragüense sitúa además al alcohol y los paraísos artificiales de la mano, puesto que todo sucede mientras los protagonistas del relato beben, y nos revela (en un relato de ficción, aunque podríamos dar cierta verosimilitud a sus palabras) que nunca ha probado el hachís o el opio y que no tiene (aunque al final lo haga) intención de hacerlo.

El relato prosigue, Darío se despide y sale a pasear por las calles de París. Entonces siente una vaga ebriedad, se encuentra de nuevo con la mujer con cabeza histórica como de Cleopatra que había visto en la fiesta, camina por la Plaza de la Concordia y se siente en una estado a la vez real y cerebral. Entonces comprende que ha entrado, por la puerta del ensueño quizá, en otra época, en la época de la guillotina, y ve seccionarse bajo su filo la cabeza de la dama que había llamado su atención durante la noche. Como en “La pesadilla de Honorio”, una vez más la visión drogada de Darío es presentada como terror de la separación, de la fragmentación, y en este caso viene acompañado de un momento histórico (el momento en el que nace el mundo contemporáneo y en el que se acaba con las monarquías que habían reinado en Europa, rompiéndose así el principio de autoridad que sostenía a las sociedades en el Antiguo Régimen), y de su símbolo más destructivo, el de la guillotina, que se llevó por delante también la cabeza de los reyes de Francia.

Darío camina hacia las Tullerías y golpea algo que parece una piedra pero que es en realidad una cabeza. La angustia lo atrapa. Escucha murmullos, voces, gritos de dolor, encuentra sangre bajo un árbol, y se topa después con las famosas cabezas cortadas de la historia: Orfeo, Medusa, Holofernes, Juan el Bautista, Carlos de

³⁹⁵Ídem.

Inglaterra y María Estuardo, Luis XVI y María Antonieta, el mártir Dionisio, etc.

Las cabezas se multiplican, suponiendo a la vez la explosión de la imaginación de Darío y el intento de su inconsciente de darle una densa unidad de significado a su visión (es como si quisiera convertir en arquetipo la imagen de la cabeza cortada).

La cabeza cortada nos remite a un ajusticiamiento cruel, independientemente de las cualidades del ajusticiado: “*cabezas de nobles y cabezas de revolucionarios, cabezas de santos y cabezas de asesinos*”³⁹⁶, recalca Darío en su relato. Supone, además, la separación entre el cuerpo de la persona y el identificado como centro de su humanidad: el cerebro dirige al resto del cuerpo; la cabeza es el lugar exclusivo de concentración de nuestros órganos sensoriales, salvo el tacto; además, la guillotina como arma simbólica que acaba con el Antiguo Régimen, supone la puesta en duda de toda la organización jerárquica que había tenido la sociedad hasta entonces. Las cabezas de los reyes caen como las demás. El principio de autoridad es puesto en duda. Llega el desorden, la fragmentación, lo que apunta a la misma idea que “La pesadilla de Honorio”, y, en cierto sentido (el sentimiento de soledad o de separación de Darío), también “El humo de la pipa”.

Son muchos los personajes que aparecen decapitados, y la multiplicidad es, en este caso, la otra cara de la unidad; tantas cabezas cortadas juntas no hacen sino dar densidad (y peso) al intenso dolor del escritor por sentirse separado del mundo, separado del sentido o del Amor, separado de Dios, en definitiva. Y la conciencia de separación sólo puede sentirse así de dolorosa cuando en el fondo se tiene un profundo anhelo de unidad.

Como en “El humo de la pipa”, el mal triunfante no permite al relato acabar con una escena de desolación. En este caso la esperanza viene clamada por los personajes decapitados, que gritan que “*¡Cristo ha de resucitar!*”³⁹⁷. Y Darío nos

³⁹⁶Ídem, p. 381.

³⁹⁷Ídem.

ofrece así la promesa de una unión o salvación futura, pero en este caso desde una posición más religiosa (cristiana) que en el escenario pagano de “El humo de la pipa”, y con un tono apocalíptico.

Estos tres relatos nos permiten arrojar ciertas conclusiones sobre la prosa drogada de Darío. En los tres casos podemos observar una expansión y diversificación de su imaginación, que es capaz, además, de tomar arquetipos como personajes y de apuntar hacia visiones especialmente significativas que expresan las preocupaciones fundamentales de su alma. Darío emplea la reiteración en los momentos decisivos. Las criaturas del bosque van clamando que son amadas en “El humo de la pipa”; se multiplican las personas, las máscaras, las partes del cuerpo que Honorio ve desfilar en su pesadilla; las cabezas guillotinadas son numerosas, y muchas de ellas gritan posteriormente que “*¡Cristo ha de resucitar!*”³⁹⁸. La repetición permite a Darío expresar su dolor aún con más ahínco. La separación del sentido o del Amor (“El humo de la pipa”) o la fragmentación (“La pesadilla de Honorio” y “Cuento de Pascuas”) a las que asistimos, están ineludiblemente ligadas a la que era la mayor pesadilla de Darío, ese no encontrar su lugar en el mundo, ese no sentirse querido, ese anhelar un sentido que le diera sostén emocional. Como las parejas de opuestos suelen caminar de la mano, el terror de la separación y la soledad que vive el nicaragüense anuncia un profundo anhelo por su parte de unidad. Y junto a la unidad, la paz; y junto a la paz, el sentido. Y ahí se encuadra el amuleto con la palabra esperanza que le regala la reina Mab y también la promesa de la resurrección de Cristo que claman las cabezas cortadas.

Cabe señalar aún un detalle. Darío sitúa en la guillotina (símbolo de la Revolución Francesa e inicio de la contemporaneidad) el origen de la vocación histórica por la separación y la fragmentación. Con lo que las experiencias drogadas le devuelven una posición crítica hacia la modernidad.

“Huitzilopochtli” transcurre en México, en una zona de frontera con Estados

³⁹⁸Ídem.

Unidos, a donde Darío ha llegado en una comisión periodística. Lo acompañan John Perhaps, médico, y el Padre Reguera, “*uno de los hombres más raros y terribles que haya conocido en mi vida*”³⁹⁹, que ha pasado de la fidelidad al emperador Maximiliano a la confianza en Porfirio Díaz, y, finalmente, a apoyar a Madero. Darío nos introduce enseguida la presencia del misterio en todas las esferas de la vida mexicana: “*aquí en México, sobre todo se vive en un suelo que está repleto de misterio. Todos los indios que hay no respiran otra cosa*”⁴⁰⁰.

John Perhaps les ofrece whisky y el Padre Reguera responde que prefiere el comiteco (licor mexicano). Mientras beben, se acercan al extremo del bosque, donde los detienen unos soldados indios. Siguen luego la marcha y Darío se dispone a preguntarle al Padre Reguera si es cierto que aún pueden verse en esos lugares hechos extraordinarios. Reguera le pide tabaco e insinúa que cree en los dioses de la tierra. Perhaps se ha adelantado a ellos dos.

Darío manifiesta que el alcohol azteca ha puesto en su sangre una actividad singular. Siguen su camino, el Padre Reguera mata una víbora, y recuerdan que no han vuelto a ver al yanqui. De nuevo se encuentran con tropas y deciden descansar en un escampado hasta el amanecer. Como Darío no puede dormir, le pide a Reguera tabaco, y éste le responde que sólo tiene con marihuana. Escribe Darío: “*Acepté, pero con miedo, pues conozco los efectos de esa hierba embriagadora y me puse a fumar*”⁴⁰¹.

El poeta sigue sin poder dormir y un ruido, como un quejido, convertido luego en aullidos de coyotes, le hace incorporarse, tomar el revólver y caminar hacia el peligro. Se pregunta si la marihuana ha tenido algo que ver con las sensaciones que está viviendo, y al internarse en la floresta ve una claridad dorada, escucha un rumor lejano de voces humanas y avanza hasta donde le es posible: “*He aquí lo que vi: un enorme ídolo de piedra, que era ídolo y altar al mismo tiempo, se alzaba en*

399 Mora y Valcárcel, *En breve: estudios sobre el cuento hispanoamericano contemporáneo*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000, p. 16.

400 Ídem, p. 17.

401 Ídem, p. 20.

esa claridad que apenas he indicado. Imposible detallar nada”⁴⁰². Dos cabezas de serpiente se juntaban en la parte superior, sobre una especie de cabeza descarnada con manos cortadas a su alrededor. Había unos cuantos indios, que daban vueltas alrededor del altar en honor a la diosa Teoyaomiqui, la diosa mexicana de la muerte. Y se dio cuenta entonces de que Perhaps estaba ahí, víctima de un sacrificio ritual en honor a la diosa. Llegaban coyotes.

Al día siguiente, al llegar al campamento, Darío pidió para él un médico, mientras el Padre Reguera se encargaba de algunos fusilamientos.

En este cuento, Darío nos sitúa en un espacio intermedio entre la realidad y la fantasía, en ese *mundus imaginalis* en el que habitaba casi constantemente el escritor, propiciado, en el caso del relato, por el consumo que los protagonistas hacen de distintas sustancias (se menciona a lo largo del cuento el whisky, el comiteco, el tabaco y la marihuana). Darío se está preguntando por el misterio en el que siguen instalados los mexicanos y la aventura por el bosque, exacerbada por las sustancias, le da una terrible respuesta: perviven las prácticas rituales indígenas, y éstas incluyen los sacrificios humanos.

Darío le da verosimilitud a su relato fantástico insertando las drogas en los cuerpos de los protagonistas. Él mismo se pregunta si sus sensaciones derivan de una alucinación. En cualquier caso, las sustancias (y el alcohol) son presentadas como facilitadoras de estados en que se entra en contacto con el misterio, ese mundo intermedio entre el sensible y el de las ideas, ese *mundus imaginalis* del que hablaba Corbin.

6. 5. 2. Las drogas en los artículos. “El onirismo tóxico” y “Edgar Poe y los sueños”.

Que Darío publicara en los periódicos (en este caso los dos artículos fueron escritos para *La Nación* en 1913) textos en los que analizaba la experiencia narcótica,

402 Ídem, p. 20.

refleja su interés por estos asuntos, tratados por algunos de los grandes escritores del momento. Ambos son recogidos por Ángel Rama en *El mundo de los sueños*. En “El onirismo tóxico”, Darío repasa la bibliografía clínica y médico-literaria sobre la experiencia narcótica escrita hasta entonces, atendiendo fundamentalmente a los textos del doctor Roger Dupouy, Baudelaire y Charles Richet. Darío asocia el consumo de drogas a un intento de evadir los dolores de la vida real. Ésta se vuelve a veces insoportable y el opio, por ejemplo, puede generar un sueño delicioso “*poblado por halagadoras y sensuales visiones, una especie de entrada en el paraíso mahometano. Y cuántos no han buscado esa fuga al placer imaginario, huyendo de los dolores de la vida real y cotidiana*”⁴⁰³. Darío proponía también esta razón para su afición por el alcohol en *Oro de Mallorca*.

Además, y acompañando en este caso a la propuesta que hace Baudelaire en *Los paraísos artificiales*, Darío reconoce que la experiencia que regalan las drogas no es comparable a la que ofrece la visión mística, puesto que ofrecen un simulacro de lo real y se cobran un poco de la salud del consumidor: “*Ninguna sustancia ni licor produce en el ánimo la sana euforia de un estado sano de todos los órganos, sobre todo de los nervios*”⁴⁰⁴. Darío piensa (así lo señalaba también para sí mismo De Quincey en *Confesiones de un comedor de opio inglés*) que es la enfermedad la que hace que las personas acudan a las drogas (en principio las usarían como fármacos) y señala que si el cuerpo está en perfectas condiciones, no existe necesidad alguna de consumirlas. Escribe: “*Yo bien conozco casos en que la urgencia de un excitante ha tenido por causa la timidez nerviosa, el decaimiento cerebral, o la violencia de un dolor neurálgico, como en el caso de Quincey*”⁴⁰⁵.

En “Edgar Poe y los sueños”, Darío profundiza un poco más en sus ideas sobre el consumo de drogas. En este caso utiliza la figura de Poe como espejo de sí mismo, por lo que el artículo resulta especialmente interesante. Darío parte de las ideas que han vertido los estudiosos de la literatura de Poe sobre su relación con el

403Citado por VIERA, “La iniciación narcótica de la literatura hispanoamericana en el fin de siglo”, <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v09/viera.html>.

404Ídem.

405Ídem.

opio (algunos, como Dupouy, juzgan que el onirismo de Poe en varias de sus obras se debería al uso de esta sustancia y otros niegan que fuese un opiómano) y establece una tesis propia. Por un lado, señala que algunas de las visiones de Poe podrían deberse a un abuso del alcohol y no del opio. El escritor nicaragüense refleja aquí su experiencia personal, nos deja ver que el vino tomado en altas dosis producía en él una intensificación de la imaginación, y, además, nos permite pensar que no tuvo por qué aficionarse a ninguna otra sustancia, ya que tenía la suya. El propio Darío puede interesarse por escribir artículos sobre la adicción al opio sin tener relación alguna con esta sustancia, y establece esta posibilidad también para Poe, quien podría haber inventado personajes consumidores de opio sin haber sido él mismo opiómano. No obstante, continúa Darío, Poe sí pudo haber recurrido al láudano para

*“calmar neuralgias o malestares gástricos, sobre todo cuando el cólera causaba en los Estados Unidos terribles estragos. Y del uso ocasional o preventivo haya caído en el uso habitual y de impregnación, sin que por ello haya abandonado, cuando timideces, miedos, postraciones y depresiones le asaltaban, el empleo del alcohol”*⁴⁰⁶.

Darío deja la cuestión abierta. Poe pudo tomar opio o ser aficionado sólo al alcohol; pudo ser un adicto al láudano o sólo un consumidor ocasional. Pero el artículo sí nos muestra, a través del reflejo de Poe en Darío, su propia relación con el opio. Parece que, aunque lo utilice en sus textos, para el nicaragüense las drogas son sólo metáforas del alcohol. Habla de Poe pero en realidad está escribiendo sobre sí mismo, y de esa manera esconde un poco su debilidad pero a la vez puede expresar su relación con la ebriedad.

Así podemos leer también el análisis que Darío hace en el artículo sobre la capacidad onírica de Poe. ¿Eran los sueños una disposición natural del escritor o su excesivo soñar podía derivar del abuso de cierta sustancia? Darío recalca que el sueño se encuentra en todo Poe, en toda su obra, y en toda su vida, era su manera natural de vivir, y su capacidad era innata. *“La atmósfera del dream nunca lo*

⁴⁰⁶Darío, “Edgar Poe y los sueños”, en Darío, *Cuentos fantásticos*, Madrid, Alianza, 1976, p. 92.

abandonaba”⁴⁰⁷, dice el nicaragüense, “*la intoxicación no creó nada en Poe*”⁴⁰⁸. Sin embargo, los excitantes (ya fueran opio o alcohol) sí intensificaron su imaginación, propiciaron “*lo anormal, lo raro, lo ultradiabólico o lo superangelical que se desborda en algunos de sus trabajos*”⁴⁰⁹. Ejercieron de daimon, revolviendo las neuronas para que la imaginación lograra su desbordamiento. En este caso Darío propone como razón de su tesis experiencias vividas en carne propia, no gracias al opio sino al alcohol:

*“Quien estas líneas escribe puede afirmar que sin haber nunca probado la acción del potente y sutil opio, ha contemplado en un estado hipnagógico, o en sueños definidos, espectáculos semejantes, aunque no con luces vivaces, sino en una especie de luz tamizada y difusa -después de pasada la influencia activa de excitantes alcohólicos”*⁴¹⁰.

Señala además que Poe puso la enfermedad alcohólica sobre todas las enfermedades (una vez más Darío está hablando sobre sí mismo, él siempre definió su alcoholismo como una dolorosa patología) y que esperaba siempre a que el estado ebrio hubiera pasado para escribir. Entonces era capaz de ponerle palabras a lo inexpresable, y de conducirnos con su literatura hasta el fondo de la pesadilla.

En definitiva, podemos interpretar estos artículos de Darío sobre las drogas como un intento de comprender, por su parte, y no sólo de comunicar, el significado del uso y el abuso del alcohol. El escritor, preocupado por sus mundos interiores, se vale del interés que podía despertar en sus lectores el tema de las drogas para expresar, a través de un desplazamiento metafórico, su relación con el vino. Poe se convierte así en el espejo que refleja al genio Darío, para quien el alcoholismo (como la adicción al opio) es una enfermedad a la que se accede para calmar otra deficiencia física o moral (dolores reumáticos, en De Quincey, la incapacidad de asumir el sufrimiento de la vida, en Darío). Aunque el consumo de sustancias no soluciona el

407Ídem, p. 96.

408Ídem.

409Ídem.

410Ídem, p. 94.

estado del consumidor ni hace brotar un genio de donde sólo había mediocridad, sí es capaz de intensificar la imaginación innata, llevarla al extremo de su expresión y, de ese modo, hacer un servicio (aunque a costa de la salud del genio) al desarrollo de la literatura, al progreso del espíritu humano, si bien a través de un camino artificial.

6. 6. Las drogas y el alcohol en el imaginario dariano. Conciencia de separación y búsqueda de la unidad

¿Qué papel jugó el alcohol (o las drogas empleadas como metáforas del vino) en el imaginario de Rubén Darío?

A lo largo del presente capítulo, hemos ido accediendo, como si de un templo egipcio se tratara, a los lugares más profundos del imaginario de Darío. Él mismo afirmaba, en “Edgar Poe y los sueños”, que, si bien las sustancias no generaban un genio donde no lo había (el escritor estadounidense tenía un don innato de penetrar el sueño y vivía despierto en las fronteras del mismo), sí permitían intensificar la imaginación del dotado para ello, conducirla hasta sus más altas cotas de expresión, estirla hasta lograr expresar lo indecible. Si utilizamos las opiniones que Darío vierte sobre Poe como un espejo de sí mismo, podemos llegar a la conclusión de que, si bien el alcohol destruyó lentamente su salud y el poeta vivió su adicción como una terrible enfermedad, los múltiples estados de ebriedad que vivió permitieron ensanchar los límites de su imaginación y expresar de manera especialmente significativa su imaginario, como si arrojaran luz sobre los sombríos cobijos del inconsciente, como si vinieran a revelar el ser más hondo del escritor nicaragüense. Ésa fue una de las vocaciones fundamentales del Modernismo y uno de los objetivos principales de la modernidad literaria (llevar al lenguaje más allá, conducirlo hasta los límites últimos de expresividad). Al aliarse necesariamente con la enfermedad, por provocar el desgaste de los cuerpos puestos al servicio de toda experimentación poética, la modernidad convirtió necesariamente a los escritores en mártires. Escribe

Darío en su poema “Melancolía”, de *Cantos de vida y esperanza*:

*“Hermano, tú que tienes la luz, dime la mía.
Soy como un ciego. Voy sin rumbo y ando a tientas.
Voy bajo tempestades y tormentas,
ciego de ensueño y loco de armonía.
Ése es mi mal. Soñar. La poesía
es la camisa férrea de mil puntas cruentas
que llevo sobre el alma. Las espinas sangrientas
dejan caer las gotas de mi melancolía”*⁴¹¹.

El alcohol y otras sustancias acompañaron la vida, la obra periodística y autobiográfica, la poesía y la prosa de ficción del poeta. La ebriedad atravesó su existencia, marcada por una débil voluntad y por una sed engendrada probablemente en el abandono que sufrió de sus padres. No en vano él rescata como primer recuerdo en su *Autobiografía* el momento en que se perdió y lo encontraron, tras horas de búsqueda, refugiado bajo las ubres de una vaca. El instinto de succión lo acompañaba ya en este hecho simbólico pero significativo para el Darío adulto, que no pudo disfrutar de la teta (literal y simbólica) de su madre, y que persiguió siempre llenar sus vacíos (su dolor por existir, su incapacidad de afrontar la realidad, sus desamores y su sensación de soledad) con el alcohol o con el erotismo (ya fuera la mujer una presencia real o un motivo literario). Sus amigos (ya hemos comentado con anterioridad la anécdota que vivió Vargas Vila en Roma con él) recuerdan que el nicaragüense solía decir: “*Tengo sed*”, y se perdía entonces su ánimo y su ánima en el encuentro con el vino.

El alcohol sirvió también, y eso que Darío la temía, para precipitar su muerte. Los abusos a que sometió su cuerpo fueron minando lentamente su salud, y acabaron con su vida antes de lo esperado. Era el precio a pagar por convertir su cuerpo (así lo hicieron muchos de los poetas modernos) en campo de experimentación para la

⁴¹¹Darío, *Poesías completas*, op. cit., p. 294.

transgresión de los límites de la palabra⁴¹².

Si caminamos un poco más hacia el fondo para recorrer el espacio existente entre la biografía y el imaginario, nos encontramos con las reflexiones que el propio Darío emitió conscientemente sobre su alcoholismo. Éstas se encuentran sobre todo en *El oro de Mallorca*, su novela autobiográfica, y camufladas en sus artículos, donde se vale de estudios de autores como Poe para expresar sus ideas sobre sí. No vamos a volver a analizarlas porque lo hemos hecho en apartados anteriores, sólo recalcar que, cuando Darío se enfrenta a su adicción, se vive como un enfermo sin responsabilidad por haber recibido del creador un cuerpo demasiado débil para afrontar la otra cara de su personalidad, la de su innato misticismo. Al preguntarse a sí mismo el porqué de su abuso del alcohol, viene a decir que el sufrimiento de la vida es demasiado difícil de digerir sin la compañía de un bebedizo, que es lógico querer probar el paraíso anticipadamente, y que, al tener una fe débil asaltada una y otra vez por las dudas, no es posible mantener firme la voluntad de esperar a ver si en verdad existe la otra vida.

Al dejar a un lado sus razonamientos conscientes para ver qué expresan de su inconsciente sus poemas y sus prosas de ficción, comprendemos más claramente su drama y Darío aparece abismado, asustado como un niño, incapaz de suturar, como diría Ortiz-Osés, la herida del sinsentido, aventura básica de toda vida humana sobre la tierra. Las experiencias alcohólicas (algunas pasadas, en los cuentos de Darío, por experiencias drogadas) arrojan claridad cristalina sobre los elementos fundamentales de su imaginario, aunque minan su salud y le vuelven incapaz de afrontar sus misiones.

En primer lugar, destaca en el imaginario de Darío una dolorosa conciencia

412Dice Octavio Paz en su artículo “Conocimiento, drogas, inspiración”:

“En el caso de la poesía moderna, el sujeto de la experiencia es el poeta mismo: él es el observador y el fenómeno observado. Su cuerpo y su psiquis, su ser entero, son el campo en donde se operan toda suerte de transformaciones (...).

El poeta moderno declara que habla en nombre propio: sus visiones las saca de sí mismo. No deja de ser turbador que la desaparición de las potencias divinas coincida con la aparición de las drogas como donadoras de la visión poética” (en Octavio Paz, *Corriente alterna*, México, Siglo XXI Editores, 2003, pp. 80-81).

de separación. El escritor nicaragüense se sentía separado del amor (sus padres lo abandonan, en “El humo de la pipa” las hadas lo castigan con no ser amado nunca), separado del sentido (podemos observar esta angustia existencial en muchos de sus poemas, sobre todo los de madurez, como en “Lo fatal” o “Melancolía”⁴¹³) y viviendo en un mundo que tiende a la fragmentación y a la desconexión o pérdida de significaciones profundas (especialmente interesantes son, a este respecto, los dos cuentos de los que hemos hablado, “La pesadilla de Honorio” y “Cuento de Pascuas”, donde las ensoñaciones terroríficas de los protagonistas tienen que ver con el desfile de rostros, máscaras, partes fragmentadas de cuerpos, o con el recuerdo de escenas de guillotina y de las grandes cabezas cortadas de la historia). Darío, moderno pero también aristocrático, percibe como negativa la eliminación del principio de autoridad que tiene a la guillotina como símbolo y se enfrenta a una sociedad que le es hostil como la mayoría de los escritores de su generación. De esa conciencia de separación nace, según Cathy Login Jrade, el movimiento modernista:

*“El modernismo es un movimiento nacido de una crisis; es la respuesta hispanoamericana a la fragmentación y enajenación generadas por la sociedad moderna; su objetivo final es recobrar, por medio del arte, una sensación de pertenencia e integración”*⁴¹⁴.

Si consideramos como fundamental el principio de *coincidentia oppositorum*, tal y como lo proponen los teóricos del imaginario, no nos será difícil comprender que esta conciencia de la separación viene acompañada de un profundo y obsesivo anhelo de unidad. El Darío joven se impuso esa misión para sí mismo y para su poesía, la de expresar el misterio, ayudar a recobrar los sentidos, liberar la palabra y así hacerla significativa, recuperar la armonía, hallar y hollar el *anima mundi* que une, como en un tejido, todas las cosas. En “El humo de la pipa” Darío observa a

413Vargas Vila decía de él que era

“un niño perdido en un camino; hallándose con él, es preciso darle la mano y acompañarlo un largo trayecto, protegiéndolo contra su propio miedo;

¿qué importa que al caer de la tarde haya que dejarlo en el mismo sendero, dormido a la sombra de las vides que lo embriagaron?” (Vargas Vila, op. cit., p. 27).

414Cathy Login Jrade, *Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad. El recurso modernista a la tradición esotérica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 38.

todos los seres de la creación diciendo que son amados. Sus poesías (“Ama tu ritmo”, “El coloquio de los centauros”, etc.) expresan una celeste y esotérica unidad como principio básico de todo lo que es. Cuando Darío utiliza el vino como sustancia mítica en sus composiciones, escribe siempre el contenido pero también el continente (el ánfora), dejando que la dualidad se vuelva uno. Y esta unidad es también su propuesta política; la esperaba de los países americanos y la esperaba también al final de su vida, cuando habiendo estallado ya la Primera Guerra Mundial, decidió marchar a América a dar conferencias que defendieran la paz y escribió en Estados Unidos su poema “Pax”.

Login Jrade le dedica un minucioso estudio a las raíces pitagóricas y esotéricas de esta búsqueda de la unidad en Darío. El universo sería Dios, y Dios es uno, y junto a esta idea fundamental serían claves la idea de la armonía (cada ser es un microcosmos que debe implantar en su alma la armonía del macrocosmos), la del poeta como mago capaz de traducir como pocos los signos unitarios de la naturaleza para transmitírselos a la humanidad, la transmigración de las almas, la idea del andrógino cósmico, y la unidad esencial de todas las religiones. Darío estuvo en contacto con la teosofía, con estudiosos del ocultismo y el esoterismo (en 1881 José Leonard y Bertholet llega a León), leyó libros como el de Schuré *Los grandes iniciados: un estudio de la historia secreta de las religiones*, y se interesó durante toda su vida por estos asuntos. No obstante, en sus últimos años, y gracias a experiencias como la de su estancia en Mallorca, se acercó especialmente al cristianismo (en “Cuento de Pascuas” los personajes ajusticiados piden que Cristo resucite).

Podemos interpretar la sed que sentía Darío como metáfora de este anhelo de unidad, como sucedáneo material de su sed espiritual de lo absoluto.

Ahora bien, si la conciencia de separación y la búsqueda de la unidad son los dos cimientos fundamentales del imaginario dariano, hay una evolución básica en su manera de estar ante ellos. Cuando joven, el escritor nicaragüense asume su misión

poética como misión profética, se atribuye un destino sagrado, es el encargado, como muchos de los escritores modernos, de rescatar esas realidades significativas que permanecen ocultas en un mundo dirigido por el progreso tecnológico y el principio de utilidad. Cuando adulto, ya horadado su cuerpo por los excesos y aviejada su alma por los reveses de la vida, predominan en su estado de ánimo la idea del fracaso, la decepción por no haber cumplido el destino que había intuido para sí, y sus palabras se llenan de amargura, de preocupación existencial y muchas veces de pesimismo⁴¹⁵.

Aun así, su vida no acaba en su decepción. Resalta la esperanza que Darío inserta en algunos de sus relatos drogados, como en “El humo de la pipa” y en “Cuento de Pascuas”. En el primero, las hadas le castigan no siendo amado nunca, pero la Reina Mab le regala un amuleto con la palabra esperanza que sobrevive a su pesadilla. Es como una promesa última de salvación, como el atisbo de la fe en el más allá. En “Cuento de Pascuas”, escrito hacia el final de su vida, las cabezas cortadas de la historia claman que Cristo debe resucitar. De nuevo emerge la esperanza en medio de la pesadilla más terrible. Y ambas, la esperanza y la intuición de la venida de Cristo se quedan pendidas de los límites de su apesadumbrada existencia, no las ahoga el sentimiento de fracaso ni obtienen respuesta en vida del autor. Simplemente están, se quedan, como una vela que tiritita en la habitación en la que Darío perece. Arañan las fronteras de la segura transformación que le supone la muerte. Y así el misterio sobrevive en el imaginario de Darío, gana la partida, es.

415Escribe al respecto Login Irade:

“Su incomodidad en los últimos poemas, por lo tanto, no sólo expresa las dudas sobre sí mismo y el grado en que ha cumplido su “supremo destino”. Expresa también el reconocimiento de su incapacidad de “hablar con la voz de la fuente”. Que las borracheras y los excesos sexuales hayan contribuido a esta sensación de derrota no es en realidad el punto a discutir” (Ídem, p. 96).

Rocío Oviedo señala que *“la unidad personal es una quiebra de amores, no logra sino la decepción, los archivos, incluso, están dispersos por una amplia geografía, entre Chile, Argentina, España, Estados Unidos, Costa Rica, etc.”* (Juana Martínez y Rocío Oviedo (eds.), *Rubén Darío. Las huellas del poeta*, Madrid, Ollero & Ramos Editores, Universidad Complutense de Madrid, 2008, p. 92).

CAPÍTULO 7. ENRIQUE GÓMEZ CARRILLO

7. 1. Introducción

El guatemalteco Enrique Gómez Carrillo (1873-1927) fue el gran cronista del modernismo. Para Cansinos-Assens fue incluso el creador de la crónica literaria⁴¹⁶, aunque otros autores como Martí, Gutiérrez Nájera o el propio Darío hubieran cultivado ya este género con anterioridad.

De compleja y apasionada personalidad, Gómez Carrillo fue un viajero incansable (Londres, India, China, Japón, Grecia, Tierra Santa, Egipto, Buenos Aires, etc.) y amó como pocas personas París⁴¹⁷, su hogar. De sus experiencias aquí y allá edificó una obra ingente compuesta en su mayor parte de crónicas pero nutrida también (con peores resultados literarios) de ensayos, novelas y una autobiografía compuesta por tres obras (*El despertar del alma*, *En plena bohemia* y *La miseria de Madrid*).

Las referencias a las drogas en sus obras son escasas, pero una crónica suya, “En una fumería de opio annamita”, constituye una aportación fundamental a la literatura de las drogas en el modernismo hispanoamericano. En las páginas que siguen veremos el significado de las drogas para su vida, la presencia de éstas en su

416Dice Cansinos-Assens, sobre Gómez Carrillo: “Crea, en verdad, la crónica literaria, en que vienen a justificarse, finalmente, las antiguas cartas y correspondencia de las viejas gacetas. Crea la crónica literaria y mundana, en que el asunto exclusivo no es la política ni la diplomacia” (Rafael Cansinos-Assens, “Enrique Gómez Carrillo”, en *Poetas y prosistas del novecientos (España y América)*, Madrid, Editorial América, 1919, pp. 65-66).

417Escribió el cronista guatemalteco, en su autobiografía *En plena bohemia*, en relación a su pasión por París:

“Yo experimento siempre, en el curso de mis viajes, aun entre las palmeras de la India, aun bajo el cielo de Grecia, aun a orillas del Nilo, una nostalgia parisiense que me hace pensar con algo de impaciencia en el día del regreso (...)

Porque París (...) es un santuario, es la fuente milagrosa de las nobles inspiraciones, es la ciudad santa del mundo moderno” (Gómez Carrillo, *En plena bohemia*, Gijón, Llibros del Pexe, 1999, p. 59).

Rubén Darío también se hizo eco de la especial relación que unía a Gómez Carrillo con París:

“Gómez Carrillo es un caso único. Nunca ha habido un escritor extranjero compenetrado del alma de París como Gómez Carrillo. No digo esto para elogiarle. Ni para censurarle. Señalo el caso. Él es quien dijo, yo no recuerdo dónde, que el secreto de París no lo comprendían sino los parisienses. Los parisienses ¡y él!” (Rubén Darío, “París y los escritores extranjeros”, en *Obras completas*, Tomo I, Madrid, Afrodísio Aguado, 1950, pp. 464-465).

obra y en la crónica mencionada, y exploraremos el lugar que ocupan en su imaginario.

7. 2. El alcohol en las propias venas

En sus páginas autobiográficas, en las referencias a él de otros autores (de particular interés es el diario de Autora Cáceres, *Mi vida con Enrique Gómez Carrillo*) y en sus crónicas, por cuanto en éstas filtra siempre su experiencia personal, podemos ver a Enrique Gómez Carrillo bastante alejado del interés que por las drogas manifestaron otros autores modernistas.

El alcohol fue la sustancia preferida por el escritor guatemalteco. En su autobiografía *El despertar del alma*, nos narra su iniciación alcohólica coincidiendo con su evasión de un colegio interno en el que le habían metido sus padres:

“No sentía ni sueño ni cansancio; sentía, al contrario, una necesidad febril de andar, de respirar, de perderme, de huir de mi tristeza, de embriagarme con algo. Mi primera copa de aguardiente, una copa “doble” de a real, ancha y chata, la tomé aquella noche en una cantina sórdida, sin hacer una mueca, como un borracho acostumbrado a los grandes tragos”⁴¹⁸.

La desobediencia a sus padres que implica el acto de escapar del colegio en el que le habían internado, se vincula en este caso con el consumo de aguardiente. El adolescente Gómez Carrillo se asoma por primera vez al alcohol en su primera noche de evasión de la autoridad paterna, y se escapa así de la soledad en la que se halla y también de la sensación de culpa que le provoca saber que su acto dañará a su madre (a la que estaba muy unido). La decisión de escapar es a la vez propósito de no llevar

418Gómez Carrillo, *El despertar del alma*, Guatemala, Editorial José de Pineda Ibarra, 1966, p. 50.

nunca una vida responsable, de no acabar jamás sus estudios, de no poder responder a lo que esperaban de él sus progenitores. Y aunque éstos no lo castigarán pocos días después, cuando Gómez Carrillo sea capturado en la frontera de El Salvador, la primera vez que el guatemalteco se asoma al alcohol asume el significado que éste tendrá para él el resto de su vida, el de compañero en una evasión continua: de sus ilusiones amorosas, de la vida burguesa, de su carácter profundamente contradictorio, y, en el fondo, de sí.

Gómez Carrillo incluye en *El despertar del alma* la narración de su iniciación sexual con una dama elegantísima mayor que él y nos habla del revuelo que levantó una crítica suya del escritor José Milla y cómo este acontecimiento le hizo sentir que podría haber encontrado su vocación. Ante el primer escándalo, Gómez Carrillo y su tío, un poco más mayor que él, marchan a tomar whisky (el alcohol funciona como desatascador de tensiones emocionales en el guatemalteco), y pocas páginas después, cuando trabaja ya de manera profesional en la redacción de *El Día*, el escritor confiesa que, él y su tío, “*empleábamos más horas en beber copas de aguardiente en la trastienda de un bar mal afamado, que en hacer nuestros artículos*”⁴¹⁹. La afición al alcohol del joven Gómez Carrillo se ve alentada por la llegada a Guatemala, después de pasar un tiempo en El Salvador, de Rubén Darío, que fundó un diario y eligió al joven escritor y a su tío como colaboradores del mismo. “*El poeta no era más puntual que el señor Chambó para pagarnos nuestros sueldos*”, escribe Gómez Carrillo, “*pero en cambio nos alimentaba y nos emborrachaba todos los días*”⁴²⁰.

Los recuerdos alcohólicos de Gómez Carrillo en sus primeros pasos como escritor, siguen ocupando líneas en las otras dos partes de su autobiografía, *En plena bohemia* y *La miseria de Madrid*. Al llegar a París, por ejemplo, el guatemalteco señala que

“notábase que mi mala fama de bebedor precoz servíame para no pasar completamente desapercibido. Y en el fondo de mi alma sentíame

419Ídem, p. 198.

420Ídem, p. 216.

tan orgulloso de mi falta de temperancia, que habría sido capaz, para sostenerla, de apurar los más extraordinarios brebajes”⁴²¹.

Parece aquí asumir el carácter de alcohólico más bien como una pose que como una identidad real. A Gómez Carrillo le gusta que los demás le sepan excéntrico, pero en muchos sentidos su excentricidad es artificial, programada. Así, se emborrachará en ocasiones como Verlaine o con Verlaine, compartirá el alcohol con otros artistas como parte de un ritual de tertulia de café, que se anima más gracias al “*daimon alcohólico*”⁴²², y, cuando escriba su crónica “El último café literario”, señalará que

“Aquí el vermut, el jerez, el ajenjo, no se beben. Se charlan. La copa es un pretexto para hablar mal de todo el mundo y bien de sí mismo. Las borracheras las produce la vanidad más que el alcohol. Y lo que se llama el instante verde, el instante del absintio, el instante del hada glauca, es, muy a menudo, un instante de simples discursos”⁴²³.

La afición por el alcohol que Gómez Carrillo manifiesta no se presenta, por tanto, como adicción. La bebida es un elemento más en la expansión social del poeta, forma parte de su vivirse a sí mismo como escritor excéntrico y bohemio, se alía con una pose más que con un estado de ser interior. El vino o la absenta se vuelven aliados del animado fluir de la conversación, fin real de las reuniones, y se ponen, por tanto, al servicio de la palabra.

Aurora Cáceres, en *Mi vida con Enrique Gómez Carrillo*, se hará eco del gusto del escritor por compartir largas charlas en los cafés, muchas veces acompañadas por distintos alcoholes:

“A las seis se va al café a tomar el aperitivo, que es ajenjo, bebida agradable a la vista por sus transparencias de ópalo, pero de

421 Gómez, Carrillo, *En plena bohemia*, op. cit., p. 96.

422 Ídem, p. 179.

423 Ídem, p. 263.

gusto y olor detestables”⁴²⁴.

*“Ahora está bebiendo más de lo que debería, y aunque el licor, lejos de impedirle escribir, le sirve de estimulante, es innegable que le mantiene en un estado de excitabilidad que me infunde serios temores, como si nunca fuese a desaparecer”*⁴²⁵.

Una vez más, en el testimonio de Aurora Cáceres podemos ver cómo el alcohol le sirve a Gómez Carrillo de estimulante de la palabra, de favorecedor de la labor literaria. Ella sabe ver un peligro en la excitabilidad que su uso más frecuente de lo habitual conlleva, y también sabe atribuir este uso mayor a lo usual a un momento difícil en la emocionalidad de su marido, ya en plena crisis matrimonial.

Si bien no parece que Gómez Carrillo gustara de otras drogas (incluso dice en “En una fumería de opio anamita”, como veremos en las páginas que siguen, no haber tomado opio), el escritor guatemalteco consumió alcohol habitualmente. Éste era una especie de elemento indispensable en la formación de una identidad de escritor excéntrico y bohemio y se encargaba de amenizar las tertulias, de dar fluidez a los discursos, de potenciar las labores creativas. Además, servía siempre a Gómez Carrillo como vía de escape ante situaciones de especial tensión (tras saltar de niño la tapia del colegio, cuando lo increpan en el teatro después de haber escrito en un diario una crítica al novelista guatemalteco José Milla, en sus complejos cambios de estado de ánimo, en delicadas situaciones sentimentales). Si bien el alcohol no le hacía olvidar, al menos conseguía que el escritor escapara momentáneamente de su realidad.

424Aurora Cáceres, *Mi vida con Enrique Gómez Carrillo*, Madrid, Buenos Aires, Renacimiento, 1929, p. 109.

425Ídem, p. 137.

7. 3. La adicción a las emociones

No podemos decir que Gómez Carrillo fuera adicto a alguna sustancia, ni siquiera al alcohol, de la que era muy aficionado, a partir de sus autobiografías, pero por los datos que sobre él aportaron otros escritores y personajes de la época, y a través de los temas que centraron la atención en sus viajes y en su literatura, podemos afirmar que si algo se acercó al poder de una adicción en su vida, esto fue la mujer y la pasión amorosa, que vivió siempre atormentadamente y como un adolescente⁴²⁶.

Las relaciones con distintas mujeres se sitúan en el eje en torno al cual el escritor conforma su autobiografía y las relaciones sentimentales nutren la trama fundamental de sus novelas. En las crónicas y en sus libros de viajes, Gómez Carrillo atiende a las mujeres de cada zona, al misterio de las mujeres árabes⁴²⁷, las particularidades de las orientales o las judías⁴²⁸ y el parecido de las mujeres de Belén con la virgen María⁴²⁹. Su observación minuciosa de las damas lo llevará incluso a escribir, entre distintas frivolidades, sobre las típicamente femeninas⁴³⁰.

En *El despertar del alma*, Gómez Carrillo nos habla de Edda, la primera

426Escribe Gómez Carrillo, a ese respecto:

“Como Dante, en efecto, yo no he dejado de amar un solo día de mi vida... Como Dante, no he vivido sino para cultivar, lleno de fuego y de ternura, una insaciable quimera... Como Dante, en fin, he cometido más de una vez la hipocresía de “llamar corazón al apetito...”

Verdad es que, en el curso de la existencia, mi Beatriz ha cambiado a menudo de nombre, de rostro y de alma. Pero, en el fondo, si no he podido ser constante en amar a una mujer, lo he sido al amar el amor sobre todas las cosas y al “prestarle completa obediencia...”” (Gómez Carrillo, *El despertar del alma*, op. cit., p. 23.

427“La vida de las damas veladas sigue siendo, para los infieles, un misterio insondable”, escribe Gómez Carrillo en *La sonrisa de la esfinge (sensaciones de Egipto)*, Tomo XIII de las Obras Completas, Madrid, Mundo Latino, 107.

428Escribe Gómez Carrillo, en *Jerusalén y La Tierra Santa*:

“No todas las judías son bonitas, naturalmente. Pero las hay, entre las muy mozas, de deliciosos rostros pálidos con grandes ojos ojerosos y labios provocadores. Ninguna de ellas responde a nuestra miradas admirativas o curiosas con los gestos de pudor hostil de las árabes y de las turcas” (Guatemala, Editorial José de Pineda Ibarra, 1965, pp. 43-44.

429“La misma belleza de las mujeres, según una tradición, es un don de la Virgen. Y este don, a fe mía, es visible” (idem, p. 284).

430En *El reino de la frivolidad*, Madrid, Renacimiento, 1923, dedica una de las seis partes en que se compone la obra a hablar de las “frivolidades femeninas”, la moda, los maniqués, el maquillaje, el perfume, las piedras preciosas, etc.

mujer con la que se acostó, una dama elegante con ojos de pantera, más mayor que él, casada, caprichosa, que lo embriagaba de ilusiones y le mostraba en su casa la estatua de Buda, cojines orientales, óleos, joyas que recordaban a *Las mil y una noches*, y que auguraba para él (y puede que así lo decantara) un futuro de viajes por Oriente⁴³¹.

Edda aparece en la autobiografía como la forjadora del Gómez Carrillo escritor. Es al dejarla cuando se acerca a los libros (ella ha expandido la imaginación y las ganas de conocer del joven) y para olvidarla como se fragua su vocación. A veces da la impresión de que Gómez Carrillo escribe, como se refugia también en el alcohol, para escapar de su emocionalidad atormentada y olvidar sus amores apasionados. Y viceversa: para vivir emociones y catapultar sus estados y para enamorar con su pose de genio bohemio a las damas.

Él mismo se lamenta: *“¡Cuántas mujeres me han amado y han padecido por mi amor, y no por mi falta de amor, sino por falta de cordura en mi amor...”*⁴³². Y así, nos sitúa el foco de su neurosis en las relaciones emocionales, que afrontó siempre como un adolescente, apasionadamente y sin capacidad para hacerlas durar. No obstante se casó tres veces y ninguno de sus matrimonios fue prolongado (el matrimonio con Aurora Cáceres duró de 1906 a 1907; con Raquel Meller, de 1919 a 1922; y con Consuelo Suncín, tercera esposa, casó en 1926, un año antes de morir).

Nos encontramos, por tanto, ante un hombre apasionado (se batió en duelo en dieciocho ocasiones), vanidoso, adicto a vivir emociones nuevas, en particular las amorosas; enamorado siempre y casi siempre de distinta mujer (*“si no he podido ser constante en amar a una mujer, lo he sido al amar el amor sobre todas las cosas y al*

431Escribe el guatemalteco, en *El despertar del alma*:

“¿No has soñado nunca en el Oriente misterioso, donde las mujeres no enseñan sino los ojos, donde los hombres se visten con túnicas de púrpura...? (...) Te pondrás un manto de seda roja como los que llevan los príncipes, y una corona de lana blanca, como las de los jinetes beduinos, y unas zapatillas de taflete azul, que yo misma bordaré de oro, poniéndole versículos del Corán para que Alá guíe tus pasos...”
(op. cit., p. 124).

432Ídem, p. 160.

“prestarle completa obediencia...”⁴³³, escribió).

7. 4. Las drogas en las obras

Aunque Gómez Carrillo sólo parece, de entre las drogas, aficionado a la más extendida y menos estigmatizada de todas ellas, el alcohol, y aunque a lo largo de los pasajes autobiográficos de sus obras y de los testimonios que han dado sobre él otros autores no hemos encontrado referencias a su consumo de otras sustancias, en sus crónicas, su autobiografía y en sus obras de ficción, las drogas están presentes como un elemento más de los mundos que el escritor observa. Se insertan en la cotidianidad parisina o de los lugares a los que Gómez Carrillo viaja y forman parte del quehacer rutinario de muchos de los escritores admirados por el guatemalteco, que no obvia en sus textos sobre Verlaine el gusto que el francés tenía por la embriaguez y dedica, en *Almas y cerebros; historias sentimentales, intimidades parisienses, etc.*, un apartado a hablar de la eteromanía del decadente Jean Lorrain. Las drogas no desentonan o sorprenden en el ambiente literario en el que Gómez Carrillo se mueve, y por ello aparecen en sus escritos con total naturalidad.

En la autobiografía *En plena bohemia*, Gómez Carrillo narra la desafortunada historia de un compatriota suyo, médico, que un día le presenta a Alice, su prometida. Ésta se enamora del escritor, y el médico, desesperado, se lanza un día desde la ventana de una habitación en la que se encontraban los tres. Como resultado, sólo se rompe una pierna, pero Alice viene diciéndole a Gómez Carrillo que en el hospital le tratan el dolor con inyecciones de morfina. La iniciación a la droga del joven parece deberse al contexto médico, como era habitual en esa época, aunque el motivo real y el que se halla en el origen es el desengaño amoroso. Garay se recuperará de la pierna, pero posteriormente un amigo común informará a Gómez Carrillo de que el joven médico se ha vuelto adicto a la morfina y acude a ella para

⁴³³Ídem, p. 23.

poder calmar el dolor que le provoca el desamor de Alice:

“Se ha entregado a la morfina, y sus compañeros temen un desenlace fatal a causa de su poca resistencia para la droga... Parece un cadáver; un verdadero cadáver... Ya casi no sale... Cuando viene aquí, delira, habla de Alice, siempre de Alice; dice que está esperando que se aburra de ti para llevársela a Guatemala...”⁴³⁴.

En las “Notas parisienses”, que aparecen al final de *En plena bohemia*, Gómez Carrillo incluye un pasaje en el que se reúnen varios poetas y cantantes en Montmartre, y dice que, entre las damas, las hay “eterónomas o alcohólicas, pálidas, lívidas, con ojos de brasa y labios artificialmente ensangrentados”⁴³⁵.

En otra de esas noches de café, escribe: “En la taberna de las Cuatro Artes (Quat-z-Arts) lo mismo que anoche pero ya no con Emilio Coll sino con una cantadora morena que me abandona cada cinco minutos para ir a hacerse picaduras de morfina”⁴³⁶. Y un poco más abajo: “Mi compañera de mesa se pica la piel con la aguja de Pravaz”⁴³⁷.

En estas notas vemos reflejado un tipo de mujer, absorbida por los vicios y en particular por la morfina. La morfinómana constituyó incluso un mito o un tipo literario⁴³⁸ en el cambio de siglo. Era una mujer ensimismada, convertida lentamente en autómata, que iba siempre con su aguja de Pravaz en el bolso y recurría a ella para abatir la tristeza o el aburrimiento, independizándose de los hombres y de cualquier otra necesidad emocional. Gómez Carrillo, una vez más preocupado por la mujer, se hace eco de este hecho porque advierte que su acompañante lo abandona una y otra vez (cada cinco minutos) para ir a inyectarse morfina.

⁴³⁴Gómez Carrillo, *En plena bohemia*, op. cit., p. 214.

⁴³⁵Ídem, p. 222.

⁴³⁶Ídem, p. 222.

⁴³⁷Ídem, p. 223.

⁴³⁸“Mientras que el opio y el hachís parecen ser prerrogativa esencialmente masculina, la morfina encuentra adeptos fundamentalmente en el mundo femenino, al extremo de crear el mito de la morfinómana” (Alberto Castoldi, *El texto drogado. Dos siglos de droga y literatura*. Anaya & Mario Muchnik, 1997, p. 125).

El escritor guatemalteco se interesó también por este tipo literario en sus obras de ficción. Así, en *Bohemia sentimental*, Violeta, la protagonista, habiéndose llenado la cabeza de ilusiones literarias, de pajes cantores, mujeres libres y bellas, de princesas, “*embriagada por los libros que son el opio de Europa*”⁴³⁹, se sumerge en un mundo sórdido y urbanita y se acostumbra a consumir distintas sustancias. En un momento de la novela, el autor rememora esos primeros pasos por la ciudad de la mujer: “*precisaba una caricia, en fin, como en otras ocasiones había precisado un frasco de éter o de sales inglesas*”⁴⁴⁰.

En *Del amor, del dolor y del vicio*, otra novela de enredos sentimentales, Liliana, la protagonista, deja a Carlos, su amor, y se entrega durante un tiempo a una vida desordenada. Escribe Gómez Carrillo:

“Todo lo extraño, todo lo misterioso, todo lo infame, despertaba su curiosidad enfermiza, hasta el punto de producirle verdaderas crisis de deseo. Los magos discípulos de Peladan; los místicos compañeros de Jules Bois; los cultivadores de ciencias herméticas; los poetas que glorificaban a Isis y que creían en el abate Vintras; los bebedores de éter y de opio; los pálidos hijos de Tomás de Quincey; los bohemios satánicos a la Baudelaire; los efebos adoradores de su propio sexo, verlenianos o wildistas; toda la gran caravana de la moderna decadencia, en fin, atraía a la antigua marquesa, con el prestigio de sus pecados y de sus refinamientos”⁴⁴¹.

Todo lo extraño, lo extravagante, lo raro, aparece ligado a la bohemia y atrae particularmente a Liliana. Gómez Carrillo sitúa en el mismo lugar la mística, el hermetismo, el satanismo, las ciencias ocultas, la homosexualidad y también el gusto por las drogas. Como decidido bohemio, el autor se alía también con las sustancias, que pueden acercar al consumidor, en una suerte de tentación irrefrenable, al lado

439Gómez Carrillo, *Tres novelas inmorales*, Guatemala, Agencia Española de Cooperación Internacional, 1995, p. 63.

440Ídem, p. 77.

441Ídem, p. 181.

oculto de la modernidad, al brazo decadente del racionalista mito del progreso. La mujer viciosa, tan interesante para Gómez Carrillo, sería un elemento más de esa disidencia.

En las crónicas también encontramos referencias varias a alcoholes y otras sustancias consumidas en los países a los que el escritor viaja. Tal es el caso de la mención al licor raki que toman los palestinos a la puerta de los cafés árabes⁴⁴², la inclusión de los cigarrillos egipcios en el atuendo habitual del bohemio, la referencia a nargiles cargados con tabaco perfumado (aunque insiste en que “yo no fumo nargile”⁴⁴³) en una fiesta a la que es invitado cerca de Jerusalén, y la crónica, a la que dedicamos el apartado siguiente, “En una fumería de opio anamita”.

7. 5. “En una fumería de opio anamita”

La crónica a la que referimos este apartado apareció por primera vez en el volumen publicado por Gómez Carrillo en 1906 *De Marsella a Tokio. Sensaciones de Egipto, la India, la China y el Japón*⁴⁴⁴, y poco después en *Desfile de visiones*⁴⁴⁵, y forma parte de las impresiones de Gómez Carrillo en su viaje a Singapur.

“En una fumería de opio anamita” condensa, en unas pocas páginas, la mayor parte de los temas que interesaron a Gómez Carrillo en vida, filtrados por la droga.

Hay que tener en cuenta que nos encontramos ante una crónica, el género que el autor guatemalteco llevó a su máximo desarrollo. El cronista se sitúa siempre en un espacio intermedio entre la objetividad y la expresión subjetiva de una experiencia, explora mundos desconocidos para los posibles lectores y rescata de

442“*A la puerta de los cafés árabes, la gente deocupada, ruidosa y disputadora, juega al triquitraque, bebiendo ese licor, oriental llamado raki, que blanquea el agua como el anís*” (Gómez Carrillo, *Jerusalén y La Tierra Santa*, op. cit., p. 99).

443Ídem, p. 103.

444París, Garnier, 1906.

445Valencia, Ed. F. Sempere y Compañía, 1906.

ellos su alma, que ha de ser comprendida por la palabra y, a la vez, juzgada como cierta o al menos verosímil. La crónica traduce un mundo, pero, tal y como la presenta Gómez Carrillo, ha de cabalgar siempre a lomos de dos caballos: el de una objetividad no alejada de la vida, de lo concreto, y el de una subjetividad que no se pierda en la calidez, mezclándose tanto con la vida que acabe por confundirse con ella.

En este caso, el cronista Gómez Carrillo se marcha como orientalista a explorar la zona de Indochina, y se intrduce en una fumería de opio, lugar común de la pasión de Occidente por Extremo Oriente. El consumo de opio allí aparece cobijado por toda una estructura, es un vicio individual pero tiene un templo, la fumería, al que acuden todos sus acólitos como en una afición compartida por el grupo, lejos de la manera en que De Quincey lo tomaba, por poner como ejemplo al primer gran adicto en Occidente que escribió sobre ello.

Gómez Carrillo sabe que una fumería de opio tiene el suficiente interés para los lectores occidentales como para dedicarle una crónica. El lugar constituye el marco y genera la atmósfera del relato. El escritor señala que al principio ven sólo vagamente y que reconocen hallarse en una fumería por el olor inconfundible (y así lo certifica su guía⁴⁴⁶). Ese perfume parece servir de foco de atracción a los muertos, cuyos espíritus, *“cuando vuelven a pasearse por la ciudad, se detienen en las puertas de las fumerías en cuanto perciben el perfume de la buena droga”*⁴⁴⁷.

Gómez Carrillo describe sus sensaciones. La presencia del opio convoca a su olfato (no sabe si tildar el perfume de agradable o desagradable, de medicina o veneno), que recuerda otros aromas de Oriente, y a su vista, que va accediendo poco a poco a un espacio que no parece percibirse inicialmente, que requiere de un entrenamiento o iniciación en el discernimiento de la semioscuridad, como si se tratara de un espacio sacro.

446“Basta con haberlo sentido una vez para no olvidarlo nunca” (Gómez Carrillo, *Prosas. Antología de los más bellos capítulos de sus obras*, Barcelona, Casa Editorial Maucci, 1910, p. 245).

447Ídem.

Entonces pasa a descubrir el recinto, lleno de chinos inmóviles que sueñan en esteras sus alucinaciones de opio. Y descubre, al fondo, envuelta por una humareda blanca, “*una joven anamita que acababa de fumar su última pipa*”⁴⁴⁸.

Esta mención introduce la siguiente parte del relato, en la que Gómez Carrillo se pregunta si es una mujer o un joven la anamita que representa, con todos sus gestos, la pureza y la esencia de la “feminilidad”.

Este apartado nos muestra a Gómez Carrillo asomado a los ojos de la joven. Como vemos, la crónica se mueve siempre dentro de los límites de lo percibido por el escritor (la descripción del espacio y de los olores, la atención a una fumadora de opio convertida en lugar de exploración de los efectos de la droga). Sin embargo, al asomarse Gómez Carrillo a los ojos de la muchacha, a la vez se cuela un poco más hondo en ella y parece compartir la experiencia drogada que la joven está viviendo. Llega entonces el momento cumbre del relato, en el que Gómez Carrillo manifiesta que, si bien él no está drogado como sus compañeros, puede vivir la esencia del efecto del opio explorando los ojos de la anamita:

“¡Oh, aquellos ojos! ¡Aquellos ojos de ensueño y de misterios, de voluptuosidad y de tristeza!... Contemplándolos largo tiempo, comprendí los arcanos del opio tan bien por lo menos como mis amigos que, habiéndose hecho preparar numerosas pipas, saboreaban en una habitación contigua el supremo placer de la embriaguez divina”⁴⁴⁹.

Al referirse a “*los arcanos del opio*”, Gómez Carrillo sabe que éstos comunican un conocimiento que les es propio, y que tiene que ver con la exploración del misterio, de lo divino y del infinito. El guatemalteco se recrea en las sugerencias que traen a su imaginación los ojos de la bella anamita, siempre conectadas con el imaginario oriental⁴⁵⁰.

448Ídem, p. 246.

449Ídem, p. 247.

450“*¡Aquellos ojos! Yo me asomé a ellos, como a un pozo infinito, con espanto y beatitud. En su fondo flotaban las visiones del ensueño asiático*” (ídem, p. 248).

Con la evocación (y el estiramiento del imaginario que supone la experiencia) de princesas, piratas, dragones, bellos palacios y orientales pagodas milagrosas, acaba este apartado y se inicia el último de la crónica, en el que la pregunta inicial en relación al sexo de la anamita es sustituida por una pregunta ontológica que se sitúa en la raíz misma de la experiencia que está viviendo el escritor: ¿es real la visión o se trata de un fantasma?⁴⁵¹ Podríamos estirar nosotros un poco más la pregunta: ¿qué es lo real? Y Gómez Carrillo, imbuido por ese “*filtro irresistible de tentaciones excelsas*”⁴⁵² que es la anamita, comprende al fin que se trata de un hada, porque las hadas, según algunas fuentes, se alimentan de adormideras⁴⁵³.

El relato finaliza con la certificación de la condición de hada de la joven, y la experiencia con opio, aunque vivida sin opio por el escritor guatemalteco, se plantea como un viaje de descubrimiento, o un camino de desentrañamiento de lo real. Gómez Carrillo comprende que la joven es un hada y así sumerge al lector (que lo acompaña en su vivencia) en un mundo mitológico y más significativo, más denso (de sentido) y más sutil (de sentido), más real y a la vez más imaginario.

El escritor señala conscientemente que él no ha tomado opio, pero la experiencia narrada es un relato drogado porque asistimos a una metamorfosis de lo real, a un cambio de plano en la experiencia. Al quedarse fijado en los ojos de la anamita parece como si convirtiera a éstos en los filtros por los que él vive su viaje drogado particular. Y la droga para él sería más bien la belleza de la joven, o el misterio de la joven, la joven planteada como interrogación, como campo de expresión y de expansión de todas las dudas y los deseos de Gómez Carrillo. La droga ha conseguido convertir a su ser más deseado, la mujer, en un hada, un ser sutil y mitológico que viene a iluminar el alma, que trae mensajes misteriosos y aclara los sentidos de las cosas con una presencia leve y dulce.

451 “Lo que quería era saber si era una realidad o un fantasma, una criatura humana o una sombra” (idem, p. 248).

452 Ídem, pp. 248-249.

453 Gómez Carrillo introduce aquí las palabras de un antiguo navegante francés: “Hay una suerte de mujeres soñadoras que se llaman hadas, en latín strigae, las cuales se alimentan de adormideras negras, llamadas opio” (idem, p. 249).

7. 6. Las drogas en el imaginario de Gómez Carrillo. La observación de la mujer drogada

En varias ocasiones, Gómez Carrillo deja claro que no es aficionado ni al opio (“En una fumería de opio anamita”) ni a fumar nargile (*Jerusalén y La Tierra Santa*), y los testimonios propios o ajenos sobre su consumo de sustancias se centran sólo en su afición al alcohol, pero no como adicción al ajeno o al vino, sino como elemento indispensable (condimento esencial) en el escenario en que se conforma la pose y la vida social del escritor.

La crónica distancia al guatemalteco de la adicción y le permite observarlo todo desde lo alto del acantilado, salvaguardado de la experimentación directa⁴⁵⁴. Siendo el modernista que posiblemente más viajó por todo el mundo y que más se mezcló y mejor se sintió con la vida parisina, al enfrentarnos a sus textos persiste la sensación de que su vocación de escritor bohemio es una máscara artificial y de que penetró en la vida moderna más como imitador de sus escritores admirados (Verlaine, Moréas, etc.) que como portador de una voz propia, siempre guardando las distancias, siempre al otro lado de la crónica, por vanidad más que por autenticidad.

Una vez tenida en cuenta esta consideración, sí podemos observar que el mundo en el que Gómez Carrillo vive está rodeado de todo tipo de sustancias, que él gusta de vincular casi siempre a las mujeres. En sus novelas (*Bohemia sentimental*, *Del amor, del dolor y del vicio*), las protagonistas tienen habitualmente un pasado ligado a las drogas o el ensueño de vivir como proponen los literatos del momento, lo

454Escribe Hugo M. Viera, a este respecto:

“Gómez Carrillo inicia a los lectores hispanoamericanos en la percepción de “otro” espacio. Sin embargo, esta iniciación para 1906 comienza a radicar en la reproducción de un espacio, y no en la participación, o escenificación, de una experiencia. El lector viaja fuera de los límites del continente gracias al discurso de la crónica, el cual provee un distanciamiento seguro, sin riesgo a la contaminación de la adicción” (Hugo M. Viera, “El viaje modernista: la iniciación narcótica de la literatura hispanoamericana en el fin de siglo”, [http: www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v09/viera.html](http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v09/viera.html)).

que incluye beber éter como Jean Lorrain, consumir opio como Thomas de Quincey, o inyectarse morfina con la aguja de Pravaz para olvidar el desamor e independizarse emocionalmente de los hombres.

En sus memorias personales, Gómez Carrillo evoca a mujeres viciosas adictas a alguna sustancia (en particular, la morfina), y cuando viaja a Extremo Oriente y visita un fumadero de opio, desplaza la experimentación propia a la observación de los ojos de una joven anamita que está fumando.

Parece que el escritor guatemalteco, que tenía como gran anhelo vivir emociones, según dice en *En plena bohemia*⁴⁵⁵, se mantiene siempre a un lado de la verdadera vida, retratándola como cronista, leyéndola como amante del ensueño, imitándola a través del modelo y la cercanía de los grandes genios, reemplazando lo propio a través de viajes de exploración de lo otro.

Cuando se enfrenta en duelos o se enamora como un adolescente, es la intensidad la que persigue, que parece escapársele, más que la restitución de una justicia o el amor. Por eso no puede sostener grandes relaciones, porque requiere una y otra vez de una intensidad que el compromiso transforma en otra cosa. Si lo miramos desde otro punto de vista, podemos afirmar que si busca esa intensidad emocional es porque siente una distancia fuerte entre él y la vida.

El alcohol le permite a Gómez Carrillo amplificar sus sentimientos e insertarse en la gran representación de la bohemia. Es en los cafés donde se resuelven la vida y el arte, donde fluyen las ideas y revolotean las inspiraciones. En cuanto a las otras drogas, el escritor guatemalteco las retrata desde fuera, como cronista, haciendo literatura drogada sólo desde la observación minuciosa de quienes se drogan, siendo las mujeres drogadictas (el otro en el dualismo básico hombre-mujer, un nuevo desplazamiento), las que se ganan su interés.

455Escribe el guatemalteco:

“Yo también, desde que había salido de mi tierra y de mi casa, no buscaba sino emociones. Las ideas de porvenir serio, de estudio metódico y de trabajo práctico que al despedirme de mi madre habíanse adueñado de mi cerebro, desvanecíanse, al contacto con la existencia, como vanos fantasmas abstractos” (op cit., p. 138).

Podemos concluir que Gómez Carrillo no fue un adicto a sustancia alguna, sino un perseguidor obsesivo (y de aquí sí se puede derivar una adicción) de emociones, en particular de la emoción amorosa, y que las drogas son, en su imaginario, un elemento más, siempre presente pero sólo como parte del decorado, del gran teatro moderno de principios del siglo XX. Sólo una excepción: en la crónica “En una fumería de opio anamita” la droga viene a transformar la realidad, a volverla más profunda y más sutil, y a trocar una joven con rasgos andróginos (la pregunta inicial sobre si es un hombre o una mujer elimina el dualismo básico hombre-mujer que tanto preocupa a Gómez Carrillo) en un hada, es decir, en un ser más significativo, arquetípico y lleno de luz, que viene a calmar la sed más honda de su alma.

8. JULIO HERRERA Y REISSIG

8. 1. Introducción

El escritor uruguayo Julio Herrera y Reissig (Montevideo, 1875-1910), de familia aristocrática y sobrino del que fue presidente constitucional de Uruguay Julio Herrera y Obes, tuvo una vida corta, marcada por un defecto orgánico en el corazón, insuficiencia mitral, que se reveló tardíamente y para el que no existía en su época un tratamiento específico.

Aunque sus biógrafos han discutido la relación entre la enfermedad y la vocación literaria del escritor⁴⁵⁶, él mismo se encargó de señalar el desencadenante de su dedicación a las letras en la crisis cardíaca que sufrió en el año 1900:

“¿Y mi primera aventura?

- Pues bien, fue con la muerte. Mi vocación por el Arte se me reveló de un golpe frente a esta enlutada. Y también, a qué ocultarlo, mi vocación por la vida... Curé de un susto, debéis saberlo (...) Escuchad que es interesantísimo.

⁴⁵⁶Roberto Ibáñez, por ejemplo, señala que “la revelación de la taquicardia fue enigmáticamente decisiva. Herrera nació o se transfiguró de súbito como creador” (citado por Ruíz Barrionuevo, *La mitificación poética de Julio Herrera y Reissig*, Universidad de Salamanca, Secretariado de Publicaciones, 1991, p. 67), lo que reconoce como “discutible” (p. 67) la propia Carmen Ruíz Barrionuevo.

Por esos tiempos enfermé. Ignoro si en broma. Mi lecho bailaba el cake-walk. Consolas, velador, cenefas, cuadros, todo en embriaguez macábrica se movía, gesticulaba de un modo espiritista. La ciencia dijo: no salva, no puede salvar. Tiene un corazón absurdo, metafórico, que no es humano. Como lo oís, fatalmente desarrollado el órgano del amor... Me moría... cosa inaudita! Precisarón veinte médicos la hora exacta de este gran acontecimiento. La prensa se inclinó ensayando una oración de Réquiem, única vez que me embriagó de elogios, por lo que siento en verdad no hallarme enfermo a estas horas... Todo era lágrimas en torno mío (...) Enternecido, después de todo, yo también lloré mi irreparable pérdida... Al saborear los adioses confieso que me preocupaba no estar vivo en mi sepelio para aplaudir los discursos llenos de unción patriótica y de homenaje a mi virtud inmacula...

¡Oh qué mañana aquella en que mi corazón como una bestia comenzó a correr hacia el jardín de Atropos!

Paroxismal, taquicárdico llegué en mi cabalgadura de tres patas al peristilo fumando un cigarrillo.

(...)

Los médicos al verme sano me cumplieron con rencor; no se conformaban con mi mejoría. Es lógico. Yo hubiera debido morir. Eso era lo científico, lo serio. Mi resurrección, en cambio fue lo literario, lo paradójal, ¡lo enfermo!...

Volvíme literato a pesar mío. Cuestión de azar, de más o menos diente y de línea en la mujer que hallé... Luego mi cura fue una verdadera licencia poética”⁴⁵⁷.

⁴⁵⁷El pasaje pertenece al texto de Herrera “Lírica invernal” en Herrera y Reissig, *Poesía completa y prosas*, Madrid, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 1999, pp. 570-571.

El texto es riquísimo: profundo, porque Herrera nos habla de su primer encuentro con la muerte a los 25 años y cómo éste marca y reordena de significación toda su vida; irónico, porque el poeta salva de lo imposible (“yo hubiera debido morir”) y consigue así un tiempo regalado que le permite vivir más intensamente y a la vez con la distancia de haberle perdido el temor a la muerte; y lleno de significación para el imaginario de la época, porque su recuperación trasciende todo lo predicho por la ciencia y convierte al arte en camino de milagros y en vía de la excepción.

La experiencia extrema lo convierte en literato, dice Herrera, el tiempo que le queda, tiempo de enfermedad y tiempo en sí enfermo por oponerse a la ciencia, es puro arte que se instala en su vida y en su concepción de la poesía. La cercanía con la muerte se convierte en catarsis.

Lo que ocurrió antes de ese año 1900 parece preparar el terreno: de familia aristocrática, Herrera había sufrido una primera crisis cardíaca en 1880, que fue revelada como asma por sus padres y que hizo que éstos tuvieran siempre un cuidado especial hacia él, minando su responsabilidad. Su hermana Herminia, resalta en *Vida íntima de Julio Herrera y Reissig*, su complejo y contradictorio carácter, extremadamente sensible e imaginativo: “Mientras sus maestros quejábanse de falta de estabilidad, Julio, trazaba ya ingenuos vuelos de arquitectura etérea en borroneados papeles, desbordantes de espontaneidades enfermizas”⁴⁵⁸.

Trabajó en la Alcaldía de la Aduana desde 1890, y vio morir a su hermano Rafael en 1891, teniendo poco después que renunciar a su empleo por enfermar de fiebres tifoideas, que le hicieron marchar al departamento de Salto y abandonar sus estudios regulares. Siguió siempre preparándose, sin embargo, como autodidacta⁴⁵⁹. Publicó su primer poema en el diario *La Libertad* en 1898, “La Dictadura”, y empezó

⁴⁵⁸Citado por RUIZ BARRIONUEVO, Carmen, op. cit., p. 38.

⁴⁵⁹Escribe al inicio de *Lírica invernal*:

“¿Queréis saber de mi amistad primera?

Las buenas musas no sonreían a mis hurañas extravagancias de oso neurasténico.

- *La biblioteca y yo: un pulpo junto a un oso. Ahí la tenéis*” (en Herrera y Reissig, *Poesía completa y prosas*, op. cit., p. 570).

a dirigir *La Revista* en 1899, que dejó de publicarse en 1900, como consecuencia de la crisis cardíaca mencionada.

Herrera renace otro. A la vez que el dolor se hace fuerte (dificultad para respirar, malestar en el pecho, taquicardias) y entra la morfina en su vida para mitigarlo, el uruguayo asume su vocación con determinación y de la poesía post-romántica que practicaba pasa a interesarse por la literatura francesa del momento. La amistad con Roberto de las Carreras florece y ambos se acercan apasionados al dandysmo, la anarquía, la rebelión, y a los autores decadentes y simbolistas.

Con ese espíritu Herrera funda la Torre de los Panoramas hacia 1903, después de años de ensayar tertulias en otras casas familiares, y oficia allí “*de Maestro, Pontífice, Dios o Imperator*”⁴⁶⁰, papel que reconoce él mismo en *Lírica invernal*: “-*Maestro- se me llamaba. Y yo casi me lo creía. Tan loco era y tan crédulo. Este fue el origen de la “Torre de los Panoramas” por donde luego saldría el sol de todo lo fino y de todo lo vibrante que hoy saborea el público infeliz...*”⁴⁶¹

La torre era un altillo con no muy buenas vistas y un interior pobremente decorado, pero la azotea en la que se asentaba tenía, ésta sí, una de las vistas más privilegiadas de Montevideo. Eso y la imaginación apasionada de los jóvenes que asistieron a la tertulia organizada por Herrera y Reissig contribuyeron a convertir el lugar en un espacio mítico⁴⁶². Tres carteles situaron a la entrada de la torre. En el

460Ruiz Barrionuevo, op. cit., p. 68.

461Herrera y Reissig, op. cit., p. 572.

462Escribe César Miranda, uno de los asistentes, en relación a la Torre de los Panoramas:

“La “Torre de los Panoramas”, la famosa torre que la imaginación de unos cuantos soñadores erigiera poéticamente, es una bella impostura. Pero no por eso dejó de ser una realidad para todos. Aquella torre era simplemente un altillo, casi decrepito, que apenas surgía del nivel de las azoteas; sus paredes tapizadas de estampas y fotografías, mostraban a la larga el gusto y la pobreza de los familiares. Un bonete turco, un par de floretes enmohecidos, una mesa pequeña y dos sillas claudicantes, completaban decoración y mobiliario (...) Bien es cierto que el espacio era reducido, pero a dos pasos el paisaje se ampliaba. La azotea ofrecía un vasto panorama: al Sur el río color de sangre, color turquesa o color estaño; al Norte el macizo de la edificación urbana, al Este la línea quebrada de la costa, con sus magníficas rompientes, y más lejos el Cementerio, Ramírez y el semicírculo de la Estanzuela, hasta el mojón blanco de la farola de Punta Carretas; al Oeste más paisaje fluvial, el puerto sembrado de steamers, y sobre todo el Cerro con su cono color pizarra y sus casitas frágiles de cal o terracota... De ahí lo de torre de los panoramas...”

primero se leía: “Perded toda esperanza los que entréis”; en el segundo: “prohibida la entrada a los uruguayos”; y en el tercero: “no hay manicomio para tanta locura”. Con vocación de emular a la Torre de Babel, la de Babilonia, la de Alejandría, Pisa o la Torre Eiffel, la Torre de los Panoramas se convertía en nido de la impostura.

Allí soñaron Herrera y sus amigos, celebraron lecturas y tertulias, cebaron mate, fumaron, tocaron la guitarra e incluso jugaron a las cartas hasta septiembre de 1904, en que Herrera viajó a Buenos Aires para quedarse 5 meses. A su regreso, y hasta 1907, siguieron celebrándose reuniones pero cada vez más espaciadas en el tiempo.

En los últimos años de su vida, Herrera sigue publicando y se enfrenta a la precaria situación de la economía familiar. En 1906 rompe su amistad con De las Carreras, y tras la muerte de su padre en 1907 aparece en la revista argentina *Caras y Caretas* una entrevista realizada por Soiza Reilly en la que el escritor forja su leyenda de morfinómano, al provocar la publicación de una fotografía en las que aparece clavándose una inyección. Es presentado en ese momento ya como un escritor olvidado, en plena decadencia física y literaria.

En 1908 casa con Julieta de la Fuente, padece la muerte de su madre y el enloquecimiento de su hermano Alfredo, que lo acompañó en su juventud. Su salud se resiente, agravándose sus crisis cardíacas. Pero el escritor no quiere morir así, sin haber dado a la luz la obra que existe en potencia en su espíritu, y aprovecha los últimos años de su vida para publicar muchas de sus grandes obras: *El collar de Salambó*, *Las Clepsidras*, *La Torre de las Esfinges*: *Tertulia lunática*. Fallecerá el 18 de enero de 1910, antes de ocupar un cargo interino de bibliotecario y archivero que le habían otorgado, y dejando una primera colección de poemas para ser editada con el título de *Los Peregrinos de Piedra*.

(...) Nuestro huésped, el mayor soñador de tal colonia, Julio Herrera y Reissig, con su sonrisa de buen hombre y su palabra cordial, hacía los honores de la torre, disertando con aquella su verba inaudita, sobre los temas más variados, o recitaba, casi cantando, sus siempre renovados poemas. Aquella época fue sin duda alguna, la más feliz del héroe” (citado en Julio Herrera y Reissig, *Prosas. Crítica, cuentos, comentarios*, Uruguay-España, Mazimino García-Editorial Cervantes, 1918).

Aldo Mazzucchelli recrea, en *La mejor de las fieras humanas. Vida de Julio Herrera y Reissig*, el entierro de Herrera, en cuyo acto un escritor, Del Hebrón, a la cabeza de un grupo de jóvenes rebeldes, pronuncia un discurso, en el que critica a la sociedad uruguaya por no haber sabido cuidar al poeta⁴⁶³, y resalta la vida de Herrera como lo más grande que el escritor tuvo:

*“Lo que es innegable, lo que es evidente, lo que es absoluto es la grandeza pura de su alma consagrada a la belleza inmortal, y es la belleza de su vida solitaria, orgullosa, erguida de un ambiente de adaptaciones mezquinas, como una rebeldía indomable de la dignidad del pensamiento”*⁴⁶⁴.

8. 2. ¿Morfinómano?

El 19 de enero de 1907, en la revista argentina *Caras y Caretas*, se publicó una entrevista realizada por Juan José Soiza Reilly a Julio Herrera y Reissig, preparada por una carta que el poeta envió al periodista y por una visita que éste le hizo en la primavera de 1906.

Lo primero que llama la atención de la entrevista son tres de las cuatro fotografías que la acompañan. En una de ellas aparece el escritor fumando y la leyenda “*Fumando cigarrillos de opio, según los preceptos de Tomás de Quincey*”⁴⁶⁵. Aunque el escritor pudiera estar fumando simplemente tabaco, la leyenda se encarga de señalar que Herrera era aficionado al opio como el autor de *Confesiones de un fumador de opio inglés*.

463Dice Del Hebrón: “He venido a lanzar una verdad que tengo en la conciencia (...) Y la verdad es que vosotros, todos o casi todos los que rodeáis este cadáver, fuisteis sus enemigos. Por vosotros sufrió, por vosotros le fue amarga la vida” (citado en Aldo Mazzucchelli, *La mejor de las fieras humanas*, Montevideo, Santillana, 2011, p. 18).

464Ídem, p. 20.

465Tomamos como referencia el facsímil de la entrevista publicado en internet en la página http://herrerayreissig.org/www.herrerayreissig.org/Caras_y_Caretas.html

En otra de las fotografías el escritor aparece con la camisa remangada en una de sus partes, mientras se clava una inyección. Una vez más, la leyenda se encarga de aclarar toda duda: *“El artista dándose inyecciones de morfina antes de escribir uno de sus más bellos poemas pastorales”*. Una vez más, como en la leyenda anterior, el mensaje viene a vincular el consumo de drogas por parte de Herrera con la literatura, ya sea sugiriendo que podría fumar opio para emular a Thomas de Quincey o señalando que se inyecta morfina justo antes de escribir, lo que supone el consumo de la droga para ampliar las dotes creativas.

En la otra foto de interés, el poeta aparece tumbado en su cama, con los ojos cerrados, y lo acompaña una leyenda de nuevo aclaratoria: *“En los paraísos de Mahoma, bajo la influencia del éter, de la morfina y del opio”*. Una nueva droga queda incluida entre las frecuentadas por Herrera: el éter. Y esta vez se indica que las sustancias amplifican la tendencia al ensueño del poeta, identificando además los paraísos artificiales con los de Mahoma, o con todo el imaginario oriental.

Estas tres fotos bastaron para propagar la fama de morfinómano de Julio Herrera y Reissig. Fue él quien sugirió a sus entrevistadores que se las hicieran de ese modo, lanzando así deliberadamente una imagen de sí mismo viciosa, rebelde, antiburguesa. Pero, ¿se trata de imágenes ajustadas a la realidad del poeta o son exageraciones inventadas para generar una pose (una careta)?

Soiza Reilly le explicó a Bula Píriz cómo se generó el reportaje:

“Yo fui a hacerle un reportaje junto con el hermano del aviador Adami, que era quien tomaba las fotos. Cuando éste fue a fotografiarlo, Julio dijo: Sería bueno tomarme una fotografía dándome una inyección de morfina o bajo el sueño de la morfina. Pero no teníamos jeringa, y entonces yo fui a la farmacia y compré una jeringa Pravaz y la llenamos con agua, y Julio la puso contra el brazo fingiendo la inyección, y Adami le tomó la fotografía. Después se fingió dormido y tomamos esa otra donde aparece dormido bajo el sueño de la morfina; y la otra en la que

*aparece fumando cigarros de opio según los preceptos de Tomás de Quincey, la tomamos mientras se fumaba un cigarrillo casero hecho con tabaco Passo Fundo. Julio se reía a carcajadas luego de todas estas cosas, pensando en lo que dirían de sus desplantes. Julio era un gran niño y hacía todas estas cosas para estar a tono con la época”*⁴⁶⁶.

El testimonio de Soiza Reilly nos deja ver la enorme impostura de Herrera, su carácter provocativo, su deseo de escandalizar a la sociedad, aunque fuera presentándose como un poeta maldito, enfermo y drogadicto. Mazzucchelli tilda el acto de maniobra publicitaria cuidadosamente calculada por Herrera, e Idea Vilariño señala que el poeta, en las fotografías, “*blandía la jeringa -en realidad sólo empleada para calmar sus terribles ataques de taquicardia- para fingir un vicio de moda y, una vez más, épater le bourgeois*”⁴⁶⁷.

Si dejamos a un lado las fotografías del reportaje y nos interesamos directamente por el contenido de la entrevista, podemos ver a Herrera presentando su relación con las drogas de modo más matizado. Lo primero que llama la atención es cómo Soiza Reilly habla del poeta como un escritor de glorias pasadas, olvidado, abandonado:

*“Ya nadie lo visita (...) El poeta más raro, el lírico más triste, el pecador más esteta, el jilguero de sangre más azul, el loco más radiante, más fogoso, más bueno y más encantador que haya tenido el Plata, vive, solo, en su torre, allá, en Montevideo... Después de tanto ruido, vive solo. Muy solo. Más solo todavía que los muertos”*⁴⁶⁸.

Herrera también habla de sí mismo en pasado⁴⁶⁹, lo que, junto con las

466Citado por Blengio Brito, *Herrera y Reissig: Del modernismo a la vanguardia*, Montevideo, Universidad de la República, 1978, en versión digital http://letras-uruguay.espaciolatino.com/blengio_brito_raul/herrera_y_reissig_cronologia.htm

467Prólogo de Idea Vilariño del libro Herrera y Reissig, *Poesía completa y prosa selecta*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978, p. XI.

468Soiza Reilly, “Los martirios de un poeta aristócrata”, en *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 19 de enero de 1907. http://herrerayreissig.org/www.herrerayreissig.org/Caras_y_Caretas.html.

469“Yo era el Bautista. Mi gloria mayor consiste en haber revelado a Montevideo los refinamientos

fotografías, provoca al lector una clara sensación de decadencia.

Soiza Reilly sitúa al escritor en la cama. *“Pocas veces se levanta”*⁴⁷⁰, dice, *“así vive feliz, aunque sufre”*⁴⁷¹. Y espera que Herrera le hable de su afición a las drogas: *“Por fin, nos habla de lo que deseamos que nos hable; del opio, del éter, de la morfina, de sus paraísos artificiales...”*⁴⁷². Aunque Herrera le proponga al periodista ser fotografiado inyectándose morfina, Soiza Reilly deja claro en la presentación del personaje que lo que más desea es que éste le hable de su afición al opio o la morfina. Pudo favorecer él mismo, por tanto, la pose adoptada por el poeta.

Y el poeta da una respuesta, distanciándose de la adicción y argumentando la ebriedad en su vida como un oasis más que un paraíso artificial:

*“Yo no soy un vicioso. Cuando tengo que escribir algún poema en el que necesito volcar todo mi ser, toda mi sangre, toda mi alma, fumo opio, bebo éter y me doy inyecciones de morfina. Pero eso lo hago cuando tengo que trabajar. Nada más... Se ha formado entorno mío una leyenda bárbara. No. Yo no soy un vicioso. No soy un fanático. Los paraísos artificiales son para mí un oasis. Una fuente de inspiración... Además, la morfina y el opio me producen un sueño tan encantador, tan plácido, tan celestial y tan divino, que bien vale ese sueño un trozo de mi carne; de mi carne burguesa que conserva aún el asqueroso vicio de comer!... Me dirán que las agonías de De Quincey, de Baudelaire y de tantos otros maestros, son buenos ejemplos para no abusar de los placeres del nirvana; pero a mí ¡qué pueden importarme los consejos de la gente normal que pesa las palabras, que mide las virtudes y que metodiza los espasmos de la médula!”*⁴⁷³.

literarios de París (...) Fui un poeta de la aristocracia encajado en pleno campamento charrúa.
¡Esto no dejaba de ser un hermoso espectáculo!”.

470Ídem.

471Ídem.

472Ídem.

473Ídem.

El testimonio de Herrera, sea realidad o pose, es una fuente preciosa para el estudio de la relación entre literatura y drogas en el modernismo. El escritor afirma que toma drogas para inspirarse a la hora de crear, aunque no es adicto a ninguna de ellas. Dice que el opio y la morfina le producen sueños placenteros y divinos. Y señala que no accede a través de ellos a paraísos artificiales, tal y como los planteaba Baudelaire, sino a oasis de paz, beatitud y belleza en su vida desértica. Se mofa una vez más de la moral burguesa y da por bueno el trozo de carne que ha de pagar para disfrutar de la experiencia drogada.

Su visión, por tanto, se distancia de la ofrecida por Baudelaire, para quien la droga minaba la voluntad (y, a la larga, también la fuerza creativa de la persona), no hacía sino amplificar lo que uno llevaba dentro y provocaba la experimentación de un paraíso al que el adicto no había sido invitado a través del esfuerzo en la oración o la gracia divina, convirtiéndose así en paraíso artificial. Para Herrera, tal y como lo expresa en esta entrevista, el consumo de droga, que se paga con un poco de carne, merece la pena porque constituye un oasis de belleza, inspiración, y placidez, en medio del desierto (lugar de dolor, padecimientos e incompreensión por parte del medio social del poeta) que es la vida. Herrera desafía con su juicio a la moral burguesa, y hace emanar su criterio de su padecimiento físico y de su cercanía con la muerte. El escritor, viviendo siempre en los límites de la vida, sabe que al otro lado del dolor es posible un poco de paz. El oasis del que habla es un adelanto de la muerte, a la que ya no teme porque conoce bien. Es de ese rondar todo el tiempo a su vera de donde emana un argumento tan original, novedoso en el imaginario de las drogas fraguado por De Quincey y Baudelaire. Y añade él mismo al final de la entrevista: *“Soy un bohemio. Por eso, todos los días, converso un cuarto de hora con la muerte...”*⁴⁷⁴.

Hasta ahora hemos visto unas fotografías que simulaban un escritor adicto a las drogas y una entrevista en la que el escritor desmentía su adicción pero reconocía su afición como fuerza de inspiración para escribir y como oasis de ensueños y

⁴⁷⁴Ídem.

beatitud.

Sin embargo, hay quienes lo conocieron y rechazan categóricamente que Herrera hiciera uso lúdico o inspirador del opio o de la morfina. Así, César Miranda, su gran amigo, dijo:

*“Puedo afirmar de un modo categórico que Julio Herrera y Reissig no buscó nunca en la morfina un estimulante para su labor literaria. Sus poemas más extraños y sibilinos son un producto exclusivo de su propia naturaleza poética, de su cenestesia de soñador, de su numen inspirado y genial; ellos traducen también lo que podríamos llamar la parte oscura de su vida luminosa, sus desazones sentimentales, la inflexible saeta de la desgracia que se confunde punto a punto con la trayectoria que le tocó recorrer, su eterno oscilar sobre el círculo de la muerte, poco más amplio que el círculo de la vida”*⁴⁷⁵.

Su hermana Herminia, en *Julio Herrera y Reissig. Grandeza en el infortunio*, señala, en relación a la fama que tenía el escritor de hacer uso de las drogas como estimulante intelectual, que no hay *“¡nada más falso y calumnioso!”*⁴⁷⁶.

Los testimonios contradictorios nos llevan a suspender, al menos temporalmente, cualquier conclusión en relación al uso lúdico o inspirador que pudo hacer Herrera de las drogas. César Aguilar, en “Hacia una poética de la enfermedad: Julio Herrera y Reissig”, señala que, *“hasta donde se sabe, no existe evidencia de que Herrera y Reissig haya utilizado el medicamento con fines recreativos o como herramienta para llevar a cabo su labor creativa”*⁴⁷⁷.

Lo que sí reconocen las distintas voces interesadas por la vida del escritor es

475Citado por J. Mas y Pi, “Julio Herrera y Reissig”, en Julio Herrera y Reissig, *Poesía completa y prosas*, op. cit., p. 1194.

476Citado por Julio César Aguilar, “Hacia una poética de la enfermedad: Julio Herrera y Reissig”, en *Sincronía*, Universidad de Guadalajara, invierno de 2010, <http://sincronia.cucsh.udg.mx/aguilawinter2010.htm>

477Ídem.

que éste empezó a tomar morfina a raíz del ataque que sufrió en 1900, para paliar sus dolores torácicos. Bernardo Etchepare, pariente y amigo de la familia, se la recetó después de discutirlo con distintos doctores. Fue, por tanto, fiel compañera en su lucha contra el dolor y además le permitió paréntesis de paz en medio de la enfermedad. Oasis de salud. Así lo manifestó en una carta que escribió a su novia, Julieta de la Fuente, en 1905:

“Yo no me [he] encontrado bien; ayer guardé cama, con chuchos de frío y dolores al pulmón derecho; me morfinicé y hoy me encuentro mejor: atribuyo esos percances a excesos, en esta última semana, de trabajos intelectuales profundos que me han arrancado pedazos de la vida. Descansaré en adelante. (...) Ya sabes que el fin de mes estoy, por fin, a tu lado, Julieta adorada...”⁴⁷⁸

Por lo que se deduce de la entrevista y por palabras como las de esta carta, podemos intuir que Herrera se vivía en lucha diaria con la muerte. Pagaba con tiempo vital algunos esfuerzos (como los intelectuales que le permitían escribir) y algunos placeres (así se refiere en la entrevista al pago de carne que hace por vivir la placidez de la morfina). Para él, poder escribir y dar a luz sus obras era más importante que llegar a viejo. Conocía y asumía bien su enfermedad, sabía que no viviría mucho, y quería dedicar el tiempo que le quedaba al arte. Su vocación era para él lo más importante.

En una carta escrita unos meses antes, señala de nuevo la presencia de la morfina en su vida y la muerte insinuándosele:

“Leo, escribo, medito, filosofo, observo la Comedia humana, desdeño cada día más a los hombres y me retraigo. Cinco o seis buenas almas, un gato que no se separa de mi escritorio, una mariposa muerta, clavada como mi corazón sobre mi lecho, la morfina, y el fantasma pálido de los recuerdos sentados en el dintel a todas horas y mirándome

⁴⁷⁸Citado por Julio César Aguilar, ídem.

*tristemente, eso compone toda mi sociedad, en este destierro lúgubre. Nadie me ama, nadie se interesa por mí, yo tampoco amo a nadie, no por nadie me intereso. De la puerta para afuera la Muerte, de la puerta para adentro también la Muerte: la noche dentro de la Nada, esto es horrendo!*⁴⁷⁹.

El 12 de junio de 1902, en respuesta a una carta en la que Herrera había manifestado llevar dos meses enfermo, con palpitaciones que no le dejaban trabajar, Edmundo Montagne le escribe:

“He sentido muchísimo la noticia de su enfermedad. Estoy seguro de que Ud bebe alcohol y café y fuma mucho y comete otra cantidad enorme de imprudencias que no deben cometerse. Y digo que estoy seguro porque es Ud un vehemente incorregible.

*Yo también he sufrido de palpitaciones al corazón, aunque no de la manera que supongo en Ud. Lo primero que hice fue suspender el consumo de todo excitante*⁴⁸⁰.

Observamos aquí que el escritor amigo de Herrera presiente que éste se excede en el uso de excitantes (alcohol, café, tabaco y quizá otro tipo de sustancias), lo que podría llevarnos a pensar que Herrera pudiera hacer en alguna ocasión mayor uso de la morfina del requerido por sus dolencias físicas.

Y así llegamos de nuevo a la pregunta de si Herrera pudo hacer uso de las sustancias con fines lúdicos o inspiradores. Como las evidencias documentales no son claras (él asegura que sí en la provocativa entrevista que le hizo Soiza Reilly, sus seres más queridos intentan desmentirlo, y los estudiosos que se han interesado por el tema prefieren suspender el juicio), considero necesario afrontar la respuesta desde otro punto de vista. ¿Cómo se delimitan claramente las fronteras entre uso médico y

479Ídem.

480Julio Herrera y Reissig, *Poesía completa y prosas*, op. cit., p. 818.

recreativo de una sustancia? No puede ponerse en duda que el escritor uruguayo se inyectaba morfina, y aunque lo hiciera simplemente para paliar sus dolores torácicos o sus palpitaciones, el contacto con la sustancia generaba en él un estado de placidez, unas visiones o una particular situación mental que pasaba a formar parte de su experiencia, de sus recuerdos, de su vida. Necesariamente esos estados tenían que nutrir de algún modo su literatura, porque un escritor siempre compone a partir del arsenal de recuerdos que ha ido acumulando en su memoria. La morfina le proporcionaba el oasis de paz que necesitaba su maltrecho estado físico. Para soportar los dolores, para poder a veces seguir escribiendo (el desarrollo de su arte era también lucha contrarreloj), necesitaba “morfinizarse”, como él mismo reconoce en sus cartas. Es completamente razonable pensar que de ese estado surgieran algunas de sus páginas, o al menos ideas y sensaciones que las nutrirían. Si bien el uso de la morfina no era un simple juego para Herrera, lo que se encargaron de defender una y otra vez los seres queridos que dieron testimonio de su vida, ésta pudo generarle al escritor, acosado por los dolores, breves instantes de paz, oasis de beatitud, despliegues íntimos de su imaginación ya de por sí prodigiosa.

8. 3. Las drogas en la poesía. “La Torre de las Esfinges”

Ya hemos visto cómo la crisis cardíaca de 1900 decantó el destino literario del escritor uruguayo. Los diez años de vida que le quedaron fueron años de entrega a la poesía. Herrera trabajaba minuciosamente, interesado sobre todo por la eficacia de cada palabra, de cada verso⁴⁸¹. Desarrolló poemas muy diversos, desde las estrofas bucólicas de *Los éxtasis de la montaña* (“*Todo suspira y ríe*”⁴⁸²) hasta la alucinación moderna de *La Torre de las Esfinges* (“*Las cosas se hacen facsímiles/ de mis alucinaciones*”⁴⁸³); desde poemas metafísicos y de desamor distanciados de las

481Idea Vilariño hace hincapié en este aspecto en el Prólogo de Herrera y Reissig, *Poesía completa y prosa selecta*, op. cit.

482Ídem, p. 9.

483Ídem, p. 31.

emociones como *Los parques abandonados* (“Yo quiero ver en tus ojos una tiniebla azulina/ de la clorótica noche de tu faz plenilunial”⁴⁸⁴) hasta un viaje iniciático, *La vida*, en el que el escritor se revela a sí mismo (“Yacía cerca de un año,/ después de aquel largo baño/ que me alivió de un Deseo,/ convaleciente y huraño/ junto al piadoso Leteo”⁴⁸⁵).

Herrera incluye menciones a las drogas (sobre todo al opio, pero también están presentes el hachís y el término genérico de narcóticos) en sus composiciones de temas modernos y en las que tienen referencias al imaginario oriental, ya sea el mundo musulmán (hachís) o el del Extremo Oriente (opio).

En muchos de sus poemas, Herrera nos introduce en un estado alucinatorio, en un mundo situado entre la vigilia y el sueño, entre la noche y el día, entre lo material y lo intelectual. Es ese espacio vago, tan característico de la poesía herreriana, el que el escritor liga a la experiencia drogada.

Así, se refiere a un hada que es niebla y que fuma un opio neurasténico en “Esplín”⁴⁸⁶, se deja hechizar por una hurí que fuma opio en “Odalisca”⁴⁸⁷, compara los efectos que provocan dos ojos negros con los paraísos de opio, el sueño de las adormideras de Buda o el hachís de Turquía en “Los ojos negros”⁴⁸⁸, accede a un

484Ídem, p. 103.

485Ídem, p. 169.

486Escribe el poeta:

*“Yo quiero ver en tus ojos una tiniebla azulina
de la clorótica noche de tu faz plenilunial;
crucifícame en tus brazos, mientras el Hada neblina
fuma el opio neurasténico de su cigarro glacial”* (ídem, p. 103).

487Dicen algunas de las estrofas de este poema:

*“Para hechizarme, hurí de maravillas,
me sorprendiste en pompas orientales,
de aros, pantuflas, velos y corales,
con ajorcas y astrales gargantillas...”*

*Sobre alcatifas regias, en cuclillas,
gustarte el narguilé de opios ideales,
mientras al son de guzlas y timbales,
ardieron aromáticas pastillas”* (ídem, p. 111).

488Reproducimos a continuación los pasajes del poema en que se mencionan distintas sustancias:

*“Profundos ojos de Símbolo
en cuyas negras elipsis*

Nirvana opioso en “Desolación absurda”⁴⁸⁹, o le pide a una mujer que desea que le dé a probar el hachís de sus besos en “Wagnerianas”⁴⁹⁰.

La culminación de la poesía alucinatoria o alucinante de Herrera es *La Torre de las esfinges (Psicología morbo-panteísta)*, que el poeta dio a la luz en 1909, poco antes de su muerte. Precedida por las composiciones *La vida* y *Desolación absurda*, el escritor fraguó esta tertulia lunática mientras exploraba los límites de la literatura que conocía⁴⁹¹. En ella asume una doble labor: la del desenfreno retórico y semántico

rien “las mil y una noches”
y brama el Apocalipsis!
Lóbregas linternas mágicas
de un vago kaleidoscopio:
Alcázares de silencio por lo que no es posible oponerlas a
y Paraísos de opio!
(...)
Ojos narcóticos; tétricas
adormideras de Buda,
lotos que abren en los parques
de la gran Nirvana mudal
Borras que halló Sardanápalo
en la copa del Placer,
amuletos de la muerte
e imanes de Lucifer!
(...)
Ojos que tienen veneno,
ojos que dan el haschisch,
procedentes de Turquía
y adquiridos en París!” (idem, pp. 128-133).

489Hablando del esplín, dice:

“Linfática taciturna
de mi Nirvana opioso,
en tu mirar sigiloso
me espeluzna tu erotismo
que es la pasión del abismo
por el Ángel Tenebroso” (idem, pp. 167-168).

490A continuación el principio del poema:

“¡Oh, llévame con tus ansias; en las nevadas uvas de tus senos,
fermenta el vino sublime de los placeres azules.
Quiero libar en tu boca la satánica miel de los venenos;
con el haschich de tus besos me harás ver mil Estambules” (idem, p. 268).

491Escribe al respecto Idea Vilariño: “La torre Herrera se internaba en 1909, poco antes de morir, prematura y tal vez inexplicablemente, por un camino que no estaba en los mapas” (idem, p. XXXIX). Y Emilio Oribe ve en el poema rasgos precursores de la literatura que vendrá, en particular el surrealismo, por revelar “un inconsciente libre, caótico y musical” (Emilio Oribe, *Poética y plástica*, Montevideo, Imp. Uruguay, 1930, p. 157, citado por Ruíz Barrionuevo, *La mitificación poética de Julio Herrera y Reissig*, op. cit., p. 138). Carmen Ruiz Barrionuevo, que reconoce en la composición elementos que insinúan la Vanguardia (su avance hacia el sinsentido), señala como rasgo aún modernista la obsesión verbalizante que lo conforma (idem, pp. 138-139), y Eduardo Espina destaca de *La Torre de las Esfinges*, que es el lugar “en donde se presenta la

(es difícil para el lector desentrañar el sentido del texto) y la de la rigidez en lo formal y en la rima.

Aunque se puede dudar una vez más de que el escritor fraguara el poema mientras se hallaba en un ensueño de opio o de morfina⁴⁹², su contenido es, sin duda, la expresión de un estado alterado de conciencia. ¿Surgió de la portentosa imaginación del poeta o del recuerdo de una experiencia drogada? La imaginación opera con los recuerdos como base y Herrera vivió ensueños de morfina aunque sólo la tomara para paliar sus dolores físicos, por lo que, en cualquier caso, formaban ya parte de los elementos que nutrían su imaginación. No es posible, por tanto, desvincular la droga de sus procesos de creación, aunque hubiera de corregir y pulir sus poemas en estado sobrio para encontrar los verbos precisos.

La Torre de las esfinges es un poema extenso formado por siete apartados introducidos por un enunciado en latín (“Visperas”, “Ad completorium”, “Avernus”, “Et noctem quietam concedet dominus”, “Officium tenebrarum”, “Numen”), que narra un viaje alucinatorio del poeta en estrofas compuestas por versos octosílabos con un esquema de rima abbaaccddc.

El primero de esos apartados, “Visperas”, introduce al lector en un estado visionario, en un espacio de vaguedad, intermedio entre la luz y la oscuridad⁴⁹³, el

primera ruptura con la estética modernista y la primera travesía verbal hacia los límites del sinsentido y de la dificultad” (Eduardo Espina, “Julio Herrera y Reissig y la no-integrable modernidad de “La Torre de las Esfinges”, *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2010, <http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12604179777150439643846/index.htm>).

492 Idea Vilarino, en “La Torre de las esfinges como tarea”, descartó que el texto se hubiera gestado a partir del delirio o la experiencia con morfina porque comprobó que el poema había sido sometido a numerosas correcciones (*Número*, 2, 1950, citada en Ruiz Barrionuevo, *La mitificación poética de Julio Herrera y Reissig*, op. cit., p. 138.). Eduardo Espina señala las diferentes recepciones críticas del poema y dice al respecto:

“Unos lo han considerado consecuencia de una experiencia tóxica producida por el uso de fármacos (Rubén Darío y además Pino Saavedra y Zum Felde); otros han tratado de imponerle una lógica a su cadena expresiva (Roberto Ibáñez, Antonio Seluja), contra la cual en verdad la escritura se rebela. En carta a Edmundo Montagne, Herrera decía: “Un adjetivo me cuesta quince días de trabajo. Un verbo, a veces, un mes”. Mucho más tiempo del que puede durar el efecto de una intoxicación alucinógena” (Eduardo Espina, op. cit, p. 2).

493 Situamos a continuación la primera estrofa del poema:

“El tûmulo de oro vago,
cataléptico fakir,

sueño y la vigilia. En ese ambiente, marcado por evocaciones al imaginario oriental (un fakir, un Nirvana vago), el poeta inserta su “*suplicio de pensamiento*”⁴⁹⁴, su tendencia a la neurosis y a sumergirse en tormentas interiores provocadas por el exceso de actividad mental. El escritor se enfrenta al mundo, el interior se proyecta en el exterior y viceversa, el mundo individual, microcósmico, envuelto en neurosis, se encuentra con el absoluto, con el macrocosmos. Herrera está viajando por su mundo interior, por su alma individual, hecha de cansancio, tormenta, autorreproche y naufragios; y a la vez se pregunta por el *anima mundi*, el alma materializada del mundo, el “*incosnoscible Abstracto*”⁴⁹⁵, el absoluto. Las fronteras entre el adentro y el afuera se disipan, se insinúan la muerte (“*todo es póstumo y abstracto*”⁴⁹⁶), la noche, “*lo Subconsciente del mismo/gran Todo*”⁴⁹⁷. Y entre medias, propiciando la desaparición de esas fronteras entre el yo del poeta y el mundo, Herrera hace alusión a la absenta (“*el cielo abre un gesto verde,/ y ríe el desequilibrio/ de un sátiro de ludibrio/ enfermo de absintio verde*”⁴⁹⁸) y al opio (“*Tortura el humo un funámbulo/ guiñol de Kaleidoscopio,/ y hacia la noche de opio/ abren los pozos de Ciencia/ el ojo de una conciencia/ profunda de espectroscopio*”⁴⁹⁹). De ese modo propone el consumo de sustancias como puerta a un estado de conciencia más profundo, en que se abre el ojo interior.

Con el descenso de la noche se inicia el segundo apartado, “Ad completorium”, en el que Herrera sitúa el modo en que Dios genera, además de la luz, también la Sombra (“*la gran Sombra Profeta*”⁵⁰⁰), y cómo, unido a la presencia

*se dio el tramonto a dormir
la unción de un Nirvana vago...
Objetivase un aciago
suplicio de pensamiento,
y como un remordimiento
pulula el sordo rumor
de algún pulverizador
de músicas de tormento*” (Herrera y Reissig, *Poesía completa y prosa selecta*, op. cit., p. 27).

494Ídem.

495Ídem, p. 28.

496Ídem.

497Ídem.

498Ídem, p. 27.

499Ídem, p. 29.

500Ídem, p. 30.

del viento y al mar que se encoge, surge lo monstruoso, acompañado de imágenes espantosas como la de un dromedario carcomido por los cuervos.

*“Las cosas se hacen facsímiles/ de mis alucinaciones”*⁵⁰¹, escribe Herrera. Y señala así que la alucinación le ha tomado la delantera a la realidad, la imaginación se ha vuelto generadora del mundo, y, por tanto, creadora y no reproductora. Herrera tiende un puente a la Vanguardia, y añade una explicación a su estado alterado de conciencia: *“La realidad espectral/ pasa a través de la trágica/ y turbia linterna mágica/ de mi razón espectral...”*⁵⁰². La compleja mente del poeta filtra espectralmente su experiencia, y surge la Muerte.

En el tercer apartado, “Avernus”, una demonia accede a su mundo interior. El poeta expresa su deseo de que ésta le dé a probar su veneno. Una vez más aparece el opio en el poema, esta vez incorporado a las pupilas de la demonia, reina del pecado, cuya mirada provoca efectos similares a los de la droga (*“Lapona Esfinge: en tus grises/ pupilas de opio, evidencio/ la Catedral del Silencio/ de mis neurastenias grises...”*⁵⁰³).

En el cuarto apartado, “Et noctem quietam concedet dominus...” se suceden las imágenes cada vez más inverosímiles e incomprensibles. La mitología, la cultura del poeta, su conocimiento filosófico y su experiencia personal se unen en su viaje alucinatorio. La neuralgia regresa, el escritor se pierde dentro de sí mismo, la Muerte sigue presente y *“el Infinito derrumba/ su interrogación huraña,/ y se suicida, en la extraña/ vía láctea, el meteoro”*⁵⁰⁴.

En el quinto apartado, sin título, vuelve a señalar lo enfermo de su deseo por la demonia, e insinúa la rotura de su corazón (*“Te llevo en el corazón,/ nimbada de mi sofisma,/ como un siniestro aneurisma/ que rompe mi corazón...”*⁵⁰⁵).

501Ídem, p. 31.

502Ídem.

503Ídem, p. 32.

504Ídem, p. 34.

505Ídem, p. 35.

En “Officium tenebrarum”, apartado siguiente, acompañado por símbolos nocturnos como el gato negro y la luna, Herrera nos lleva al Averno, nos habla de monjes que rezan a media noche y de Caronte, del murciélago y de Plutón.

En el séptimo y último apartado, “Numen”, Herrera hace regresar a la demonia (“*Mefistófela divina*”), arquetipo de la mujer fatal, y la responsabiliza de haberle hecho beber un filtro de amor que era en realidad un veneno. El poeta le pide que le haga sufrir, que lo intoxique, que lo clave en sus ojos y lo destruya, porque luego, cuando él muera, irá a buscarla y se vengará de ella mordándole las entrañas⁵⁰⁶.

La torre de las Esfinges aparece como el relato de un viaje obsesivo, neurótico, nocturno, hacia la confusión entre lo interior y lo exterior y el encuentro con el pecado (representado por una demonia), el espanto y la Muerte. Se trata, de hecho, según Roberto Echavarren, de una danza de muerte, en la que “*Herrera quema todo lo que baila, arde en un baile epiléptico y esperpéntico, una danza deformante de la muerte*”⁵⁰⁷. En ese contexto, la droga (menciona el opio y la absenta) aparece como facilitadora de la experiencia, como puerta al autoconocimiento, a la fusión entre realidad e imaginación, y como generadora de imágenes que sirven a la conciencia para comprender.

506La última estrofa del poema expresa la promesa de venganza por parte del poeta:

*“Por tu amable y circumspecta
perfidia y tu desparpajo,
hielo mi cuello en el tajo
de tu traición circumspecta...
¡Y juro, por la selecta
ciencia de tus artimañas,
que irá con risas hurañas
hacia tu esplín cuando muera,
mi galante calavera
a morderte las entrañas!”* (idem, p. 38).

507Roberto Echavarren, “Julio Herrera y Reissig, asceta obscuro”, *VI Congreso Nacional & V Internacional- Fronteras en cuestión*, en www.aplu.org.uy

8. 4. Las drogas en la prosa. “Aguas del Aqueronte”

Dejando a un lado la prosa de la correspondencia y la de la entrevista que Herrera concedió a Soiza y Reilly, de las que ya hemos hablado, vamos ahora a analizar la presencia de la droga en los cuentos, en los prólogos que escribió a obras de amigos y en los textos ensayísticos del escritor.

La morfina, el opio o el hachís salpican los textos de Herrera como elementos que conforman, junto a otros, el puzzle de la modernidad. Así, el opio es sustancia de consumo habitual por los escritores simbolistas en “Conceptos de crítica”⁵⁰⁸, y a la vez es representativa de etapas históricas de decadencia. Esta decadencia (y, junto a ella, el consumo de sustancias) no es analizada desde un punto de vista moralista por parte del escritor. El uruguayo, convencido de la armonía o unidad esencial de todas las cosas, sabe que la decadencia es necesaria para la plenitud, que las grandes catástrofes anuncian grandes equilibrios, que el mal o el dolor tiene también su sentido y su importancia para el cosmos. La ebriedad, que tiñe de excesos las épocas enfermas⁵⁰⁹, es parte de la sobriedad.

Herrera vincula más a su amor por la naturaleza que a su frecuentación de las drogas su creencia en la unidad de la materia, aunque señala que el espíritu de contraste le ha llevado a probar todas las embriagueces⁵¹⁰.

508“El simbolismo tiene calandrias y tiene vampiros. Las carcajadas de sus poetas son sollozos históricos. Son misántropos peregrinos de un mundo de idealidad etérea en que ellos mismos están perdidos. Se embriagan con opio; sus sonrisas son muecas” (Herrera y Reissig, *Poesía completa y prosa selecta*, op. cit., p. 281).

509“Cuando el apetito de la mirada ebria buscaba para saciarse turquesas verdes y rosas azules, cuando el almizcle chorreaba de todas las telas, y el bostezo caía de todas las bocas amantes del opio”, dice Herrera refiriéndose a los siglos de crisis del imperio romano (ídem, p. 284).

510Escribe Herrera:

“Por mi amor a la naturaleza, más que por razones de química he llegado a creer en la unidad de la materia, en la homogeneidad del principio eterno con que hizo el gran arquitecto su obra ciclópea. Por esto también he caído en contradicciones filosóficas, dejándome narcotizar por el absurdo a fin de no crearme nada y crearme todo al mismo tiempo. El espíritu de contraste me ha llevado a todos los polos de contradicción y a todos los mundos de la embriaguez (...) Oh, sí; he perdido la conciencia de mi yo, he sentido la sustancia única, he alcanzado a comprender la infinita geometría del infinito mecánico; he visto a Dios en mí, fuera de mí y en todo, y lo he creído, como los averroístas el espíritu del Mundo!” (Herrera y Reissig, *Poesía completa y prosas*, op. cit., p. 700).

En los prólogos que escribió a obras de amigos, Herrera relacionó el opio o el hachís con los escritores que regresaban a Uruguay después de haberse formado en Francia. De ese modo, atribuye al exceso de narcóticos el gesto cadavérico y apesadumbrado con el que regresa del país galo Pablo Minelli en *Lírica invernal* (imagina, de hecho, que es opio el regalo que el amigo le trae de allí⁵¹¹), y presenta su libro como objeto venido de la capital europea: “*Viene de los cabarets, del Chat-noir, de las románticas bohordillas, de la bramadera de las sensaciones, del gabinete del hachís, de la casa de sombreros en la Rue Pascal, del fango, del drama, ¿habéis entendido? Viene de París*”⁵¹². Además, Herrera resalta la personalidad de su “*sensitivo degenerado*”⁵¹³ amigo como “*un espíritu egoísta, dionisiaco, fin de época, índice de salud; extracto de opios paradisiacos*”⁵¹⁴, comparando el efecto que produce la relación con él al del consumo de adormidera, y destaca el carácter de uno de sus poemas, “Hermana”, como “*un gesto antiguo de sacerdotisa en un boudoir moderno, una bocanada de opio de una Onfalia que se balancea en el columpio de Venus*”⁵¹⁵, equiparando aquí el efecto de la droga con el de la lectura.

Un tono similar encontramos en el prólogo a *Palingenesia*, obra de Óscar Tiberio, simbolista, en el que Herrera presenta a la musa del escritor como “*aérea y subterránea, vaporosa y carnal, como las apariciones de la morfina en el taumaturgo de las Estampas iluminadas*”⁵¹⁶, y en la que señala al “*opio místico y pecaminoso de las sultanas de Baudelaire*”⁵¹⁷ como chispa que enciende la creatividad de Tiberio.

Encontramos también una mención a la morfina, en este caso experimentada por el propio Herrera, en su cuento “Mademoiselle Jaquelin”. Este relato, en el que el escritor se compadece de la artista que envejece y logra identificarse con su dolor⁵¹⁸,

511 Se pregunta Herrera en el texto: “¿Cuál era este obsequio? ¿Opio? ¿Talismanes? ¿Radium?...” (idem, p. 577).

512 Ídem, p. 578.

513 Ídem.

514 Ídem.

515 Ídem, p. 582.

516 Ídem, p. 587.

517 Ídem, p. 592.

518 “Mis ojos, vueltos a la sombra infinita, aprendieron a llorar por lo más hondo del corazón y de la

señala a la Morfina como hada que le permite potenciar el deseo por una mujer por la que no lo siente: “*Un domingo, soñaba yo con ella, era de tarde; el hada Morfina mimaba, con sus manos ilusorias de rosa pálido, mi pobre quimera muerta*”⁵¹⁹.

Es el cuento “Aguas del Aqueronte”, entre toda la prosa de Herrera, sin duda el que ofrece mayor interés desde el punto de vista del estudio del imaginario de las drogas en la literatura. Se trata del relato de una experiencia de morfina, y en cómo ésta se vincula con toda la trama encontraremos algunos de los elementos fundamentales del imaginario del escritor uruguayo.

El inicio del cuento viene a relacionar, una vez más, la mujer fatal con la muerte, Eros y Tánatos: “*Flérída. La Muerte*”⁵²⁰ (Flérída es el nombre de la amada). El protagonista, Rodolfo, toma vino mientras se plantea el suicidio, porque hace un mes que no ve a su amada y ella ha elegido a otro hombre. El dolor de su ausencia se le hace insorportable (“*El Mal Espíritu tenía lo crucificado a los brazos de una mujer*”⁵²¹), y asume la muerte como un regreso al hogar (“*morir en su concepto significaba volver al seno de una patria definitiva*”⁵²²), a la paz, a “*beber la Vida en la copa de embriagueces del Ser causa de Todo dentro de Todo*”⁵²³. Esta idea de la vida como camino de dolor y de la muerte como acceso a la paz, o al Nirvana, es sostenida por Herrera en muchos de sus textos, y nos permite acercarnos al padecimiento que debió de vivir el escritor durante toda su existencia.

Volvemos al cuento. El protagonista paga el vino que estaba tomando y cuando el reloj marca las 9 entra en su habitación con un frasco, habiéndole dado al ama una carta que debía entregar a Flérída al día siguiente. Él le pide además que diga que ha salido si alguien viene a visitarlo, pero cuando sus amigos Mauricio y Roberto llegan a su habitación, después de haber comprendido que algo extraño

vida, por lo que nunca se ha visto, ni se verá, y por lo que ya no volveremos a ver jamás” (Herrera y Reissig, *Poesía completa y prosa selecta*, op. cit., p. 368).

519Ídem, p. 367.

520Ídem, p. 352.

521Ídem, p. 353.

522Ídem, p. 352.

523Ídem.

sucedía por el silencio del ama, encuentran al poeta “*sembrando el lecho de flores*”⁵²⁴. Al ver el frasco con una sustancia le preguntan por su contenido y Rodolfo responde que se trata de arsénico, “*un licor que embriaga para siempre, muy blanco, muy conceptual. En el fondo de sus seducciones hay panoramas del Polo inerte, donde se halla el Edén de Budha*”⁵²⁵.

Los amigos intentan quitarle la idea del suicidio de la cabeza, le dicen que es cursi morir por amor o que sería mejor que eligiera otra sustancia. Roberto coge la copa y derrama el veneno. Y Mauricio se compromete en traer otra sustancia que le sirva al escritor para morir, aunque en realidad quiere distraerlo, porque “*la muerte*”, escribe Herrera, “*como la mujer, tiene su gran cuarto de hora, pasado el cual muéstrase esquiva, inexpugnable, con el indolito que la galantea*”⁵²⁶.

El amigo viene al poco rato con la sustancia prometida, mientras Rodolfo está sumergido en ensueños que presentan a Flérida vestida con sus ropas más eróticas y a la muerte insinuándosele. De nuevo Eros y Tánatos se dan la mano, la mujer anuncia el fin, Herrera se deja seducir por la mujer fatal.

A partir de aquí el cuento se convierte en un relato de experiencias ebrias. El lector aún no sabe qué sustancia le ha traído Mauricio a su amigo, pero al clavarle una primera aguja el escritor se sumerge en un estado alterado de conciencia, que es descrito con minuciosidad:

“Fue apenas un dolor pueril. La aguja del aparato se deslizó felinamente bajo la piel opalina. Reinó un silencio expectante(...)

- ¡La agonía, la agonía!- clamó de pronto Rodolfo. Ya estoy en el vestíbulo de la diosa. ¡Oh, fascinante vértigo! ¡Prodigio oscuro!- sintiendo todo él, hasta el fondo de los sentidos, las succiones supremas de la delicia desconocida.

524Ídem, p. 354.

525Ídem, p. 355.

526Ídem, p. 356.

Al principio fue un mareo, como un zumbido absurdo. Siguió un contacto de molicie utópica, como efusiones morosas de bálsamos aeriformes: fantásticas morbideces de intactas feminidades, erudiciones incondensadas de pitonisas durmientes, caricias supervagas de labios intangibles, indolencias que se distienden en el moaré de un delirio.

- ¡Nirvana, Nirvana! ¡Recógeme en tu seno! ¡Ábreme la pagoda de tu lecho ocioso! ¡Qué suave es tu paraíso!

Un esfuminio errabundo fuele borrado con aquietantes enervamientos los matices demasiado vivos de la existencia. Sus recuerdos, sus preocupaciones, perdíanse espiritualmente en lontananzas quiméricas, como plumas de aves que fueron, como los humos desvanecidos de un incendio cadáver. El mundo de los entes lleno de extrañas sorpresas, cabriolaba como en un caos en torno de sus vagueaciones.

- ¡Un beso, mil besos... ¡largos!... ¡así!... ¡Tu imperio me subyuga!... ¡La dicha me desvanece!... ”⁵²⁷.

La experiencia es vivida por Rodolfo como antesala gloriosa de la muerte. El escritor accede a un lugar nunca antes visitado por él, experimenta lo imposible (caricias de labios intangibles); el Nirvana se le insinúa como cósmico útero materno, y sus preocupaciones se disipan, acercándose a la beatitud.

Herrera pasa entonces a describir el estado en que se encuentran las distintas partes del cuerpo de Rodolfo: los brazos se rinden, la cabeza descansa, los párpados se cierran, la vida parece desvanecerse. Le pide entonces a Mauricio que se acerque, y le besa la mano, lejos ya del sentimiento de envidia que le profesaba antes, diciendo:

“-¡Te quiero mucho!... ¡Tú me has ayudado a realizar mi dicha!...

⁵²⁷Ídem, pp. 358-359.

¡Ya fue mía... pronto lo será del todo... Flérída! ¡Nirvana!... ¡Inyéctame Mauricio de ese néctar santo, por la vez última... se me hace tarde... morir, triunfar!...

Rodolfo ya no odiaba a su rival. Amábale insensatamente. Sus rencores, sus remembranzas desaparecían en los devaneos espectrales de transmutaciones cada vez más vagas. Mauricio se tornaba en numen. Nirvana se cambiaba en Flérída. Érase un proceso doble. Idealizábase lo real. Materializábase la irrealidad”⁵²⁸.

A Rodolfo lo embarga un sentimiento de amor y unidad, relacionado con su acercamiento a la muerte y el Nirvana. Los bajos sentimientos humanos se desvanecen, accede a un lugar intermedio, el *mundus imaginalis*, entre lo material y lo intelectual, entre lo real y la idea. Un lugar de fusión, de acercamiento al Ser y al Uno, de desvanecimiento de los límites propios, de encuentro del alma individual con el alma del mundo.

Entonces una segunda inyección entra en el cuerpo de Rodolfo. Y la vivencia tensa al máximo las posibilidades humanas:

“El efecto fue maravilloso. Comenzó por una ascensión transparente de átomos sensoriales, por un desprendimiento anímico de sensaciones gaseosas que volaban en un éter inefable de transportes hacia el cenit del cerebro: era un bólido de cien mil alas, una multitud evanescente de caprichos ultramundanos, un espolvoreo erótico de nebulosas de placer que le subían desde la médula en rafagueos muy tenues. Después, un arrebato sordo hacia una inercia de Dicha, un distendimiento de perezas refinadas sobre terciopelos indefinibles, un alivio de extenuaciones beatíficas que en vagarosas blanduras se sumergían aturdidamente, como en triclinios de Gloria... Se hallaba ebrio de todas las ebriedades. A cada deseo una nueva satisfacción. A

⁵²⁸Ídem, p. 359.

cada satisfacción un nuevo deseo. A cada fatiga un mecimiento embalsamado”⁵²⁹.

La identidad de Rodolfo se disipa, sumergida en el Gran Todo. El lenguaje llega a su máxima elasticidad, vive la gloria, es ebriedad satisfecha una vez ha hallado el lugar en el que toda pregunta obtiene su respuesta, en que se revela el sentido perfecto del ser.

Entonces comprende que el Nirvana es Flérída, se encuentra con ella, se funde en ella, y se vuelve señor de Todo:

“Todo era él y él era Todo... ¡Era el Gran Sultán del éxtasis, con mil erecciones frías! El jardín de lo prohibido, los mil repliegues microscópicos del placer que se agazapa, dejándonos el deseo, las fronteras subjetivas del espejismo ideal a que jamás se llega, todo lo palpó, de todo se hizo dueño...

El Misterio le prestó su enorme linterna mágica por un minuto.

Ya todo iba a terminar.

Su cabeza se deslizó lentamente hasta tocar la almohada.

Luego, con voz sepulcral, remota, como desde un mundo póstumo:

-¡Flérída!

Un gran suspiro como de agonía se perdió en la alcoba. Rodolfo quedó inmóvil”⁵³⁰.

529Ídem.

530Ídem, pp. 359-360.

Comprendió, al final de la experiencia ebria, que el jardín de lo prohibido, el reino del deseo, también le pertenece al Misterio. En sus ensayos, Herrera hará hincapié en la idea de que el mal es también necesario para que haya un bien, porque las pruebas del diablo son necesarias para aprender a vivir. Por un segundo Rodolfo fue Conciencia y conocimiento. Todo lo comprendió. Y entonces quedó inmóvil.

El lector no sabe si esa inmovilidad anunciada por Herrera representa la muerte o un estado de inconsciencia del protagonista. La verdad se revela en los últimos párrafos del cuento. Roberto le dice a Mauricio que Rodolfo es un fakir y Mauricio, tras tomar el pulso al convaleciente, indiferente, señala que el veneno que le ha dado a tomar es en realidad morfina: “-*Que se divierta una noche... Sin el amor o la morfina la vida es una estupidez. ¡Y aun así!...*”⁵³¹.

Herrera propone, a través de la trama de su relato, la experiencia de la morfina como una especie de simulacro del momento de la muerte. Y ésta, que tan familiar le es al poeta por el delicado estado de su corazón, no es vista por él con temor o como terrible, sino más bien con deseo. Es la vida la que se liga al sufrimiento, físico (Herrera hubo de enfrentarse diariamente al padecimiento de su corazón), y emocional (representado en este caso por el desamor de Flérida, o por la mujer fatal). La muerte es, por contra, la paz, el momento en que el alma individual se funde con el todo, la puerta de acceso al Nirvana y a la beatitud, el final del dolor. En ese espacio, la morfina, sustituta del veneno que buscaba Rodolfo para sí (simulacro de muerte y no causa de ella), es presentada como oasis dentro del duro desierto de la vida, como metáfora de la experiencia de la muerte, como encuentro anticipado con la unidad; regreso momentáneo al hogar; albergue para descansar. Superación temporal de los problemas, los bajos sentimientos y el dolor. Cuando el médico asegura, al final del cuento, que la vida para no ser estúpida necesita del amor o de la morfina, convierte a la experiencia drogada en vivencia del amor, en encuentro con la unidad, y Herrera ofrece así, a través del relato, un mapa detallado de la significación de las drogas en su imaginario, y de la fuerte relación existente

⁵³¹Ídem, p. 360.

entre ellas y la muerte.

8. 5. Las drogas en el imaginario de Herrera y Reissig. Un oasis

La fuente de la que emana el imaginario de Herrera, el modo en que se enfrentó a la vida y a la literatura, tiene su primer brote en su patología cardíaca, en general, y en concreto en la crisis que sufrió en 1900 y que lo llevó a bordear la muerte⁵³². Él mismo se refirió a ese momento como el hito que marcó su vocación literaria en “Lírica invernal”, y señaló que su supervivencia, en contra de todo pronóstico médico, fue, por no ser esperada, lo paradójico, lo enfermo, lo literario.

Ese encuentro anticipado con la muerte condensó el sentido de la existencia del escritor. Por un lado, al mirarla cara a cara y al sentir que se marchaba, pudo tomársela con humor y a la vez asumir el tiempo que le quedaba como un regalo que no debía desperdiciar. Herrera creció como escritor en ese momento y asumió su vocación artística. Por otro, el tiempo extra que le tocó vivir estuvo marcado por el padecimiento físico, que se agudizó en los últimos años de su vida y que sólo la morfina suavizaba. Además, Herrera tuvo la suerte o desgracia de mirarle cara cara a la muerte con sólo veinticinco años, y esa experiencia marcó su imaginario hasta tal punto que arraigó en él una comprensión profunda de la unión entre vida y muerte, de la armonía esencial de todas las cosas, del sentido del dolor, del bien que habita en el mal, de comunión con lo eterno. Esta experiencia radical se instaló como cimiento de su imaginario, de tal modo que es el hallazgo del sentido de la muerte lo que determina tanto la vocación literaria de Herrera como su concepción de la vida. Y

⁵³²Escribe, al respecto, Beatriz Amestoy:

“Julio Herrera y Reissig nació con una insuficiencia cardíaca que le causó a los cinco años una crisis casi mortal. Esta enfermedad congénita fue su nudo trágico y marcó su existencia y su visión de la realidad (...)

Desde el temor a la muerte y contra esta “enlutada” -afirmando el eros como fuente de vida, recurriendo al humor como forma de conjurarla y buscando vías de trascendencia-, Herrera y Reissig edificará su universo literario” (Amestoy Leal, La obra poética de Julio Herrera y Reissig: su universo imaginario, Montevideo, Biblioteca Nacional, 2008, p. 15).

tampoco escapa de ella su visión de las drogas, original, fresca, alejada de la que nos aportan las obras canónicas de De Quincey y de Baudelaire.

Los pares de opuestos enfrentados por el dualismo moderno se religan una y otra vez en el imaginario herreriano. El uruguayo necesita encontrarle un sentido al dolor para poder sostener su existencia, y junto a ello halla el valor de los elementos negativos de la realidad, que podemos rastrear en toda su obra, particularmente en sus textos de prosa. Así, en “Conceptos de crítica”, le reconoce un sentido positivo a las épocas decadentes de la historia, y afirma que

“Tal y como sucede con las mujeres próximas al parto, en el mundo moral, en épocas que anteceden a la formación del gusto y triunfo de la belleza, todo beneficio, todo resurgimiento se hace anunciar por una fiebre, por una evacuación, por una inquietud, por un temblor; males estos que sin dejar de ser pasajeros son fructíferos: dolorosos espaldarazos de la fortuna; circunstancias sangrientas de los grandes futuros!”⁵³³.

En “El círculo de la muerte” se pregunta sobre si existe una moral en el Arte, y qué es la Belleza, y le reconoce un lugar dentro de ella a la fealdad:

“En la naturaleza existe en gran parte el elemento de fealdad o desagradable: noche, borrasca, invierno, aridez, constituyen los elementos negativos de uno de los hemisferios del mundo Armonía, que encierran en sí su entidad de emoción y se resuelven en Belleza suma al combinarse con los positivos del polo contrario: así la noche y el día nos dan la aurora al besarse -triunfo magnífico del color-, y entre el invierno y el verano, tiende un puente de rosas la primavera: maravilla del perfume, y de la poesía. Veamos también según esto, cómo a imagen del genio (...) un simple rayo de sol puede, en cualquier circunstancia, tornar un cielo caótico de frías nubes, descolorido y sin expresión, en

⁵³³Herrera y Reissig, *Poesía completa y prosa selecta*, op. cit., p. 289.

campo de panoramas sublimes, opulento de gracia y de relieve”⁵³⁴.

Del mismo modo, cuando se pregunta sobre el carácter diabólico de la mujer en “Contra el censo”, halla también el modo de encontrarle su sentido:

“Ha dicho un heresiarca moderno: la mujer es el mal necesario de la vida. Yo digo: la mujer es el bien sin el cual todo es malo (...)

¿Sin la serpiente habría acaso comido de la manzana? Y sin este goloso delito, ¿hubiera sucesión, humanidad, arte, epopeya, luz y sombra, dolor y dicha, guerra y paz, contraste, que es lo que constituye la belleza en sí, la emoción en sí, la fuerza en sí, la vida total en sí misma? (...)

Si la mujer es la desgracia, es el pecado, es el explosivo, es el dolor, es el mal, es el elemento dramático de la especie, ¡bien haya! Todas estas cosas son indispensables para el arte”⁵³⁵.

Herrera afirma la *coincidentia oppositorum*, el horizonte común de los términos enfrentados, la unidad que trasciende toda oposición. Concibe un cosmos armónico y aspira a alcanzar la eternidad o el Nirvana aunque sea después de morir. Sus narraciones y poemas más personales sostienen con fuerza esa búsqueda, acompañada siempre de su padecimiento personal y sus dolores físicos. En “Aguas del Aqueronte”, como hemos visto, el protagonista busca la muerte como medio de trascender el sufrimiento y de alcanzar la paz o el Nirvana, y vive un simulacro drogado de ésta que le hace olvidar todos sus sentimientos negativos y el sufrimiento que le provoca el desamor. En “La Torre de las Esfinges” su atormentada existencia individual, los excesos de actividad de su cerebro y su tendencia a la neurosis se complementan con una decidida búsqueda del absoluto, de la armonía o lo eterno. Beatriz Amestoy señala la presencia de ambos elementos (la dolorosa existencia

⁵³⁴Ídem, pp. 334-335.

⁵³⁵Herrera y Reissig, *Poesía completa y prosas*, op. cit., pp. 635-636.

individual y la concepción de la unidad o el absoluto que disuelve la individualidad en paz) en el imaginario herreriano:

*“La obra de Herrera y Reissig fue el territorio en el que la aspiración a la armonía y a la belleza trató de conjurar toda amenaza, sin que por eso dejaran de sentirse las presencias del tiempo, del dolor y de la muerte, rupturas que se concretaron a veces en visiones oníricas o esperpénticas y en una expresión barroca o hiperbólica, soluciones aptas también para disminuir la relevancia de esos peligros o para conjurar de algún modo sus riesgos”*⁵³⁶.

El encuentro con la armonía tiene su espacio en la literatura herreriana, sobre todo en su relación con la naturaleza. *“Todo suspira y ríe”*⁵³⁷, escribe el uruguayo en su poema bucólico “Los éxtasis de la montaña”, una especie de refugio imaginario en el que decidió internarse para sentir una cotidianidad pacífica, la eternidad de vivir como la naturaleza, el sosiego de otros tiempos y otros espacios. Penetró además en lo divino, para dibujar después una bella escena panteísta, en “Elogio de Minas”:

*“Yo soy el hijo de la augusta madre; yo soy el hijo de la Naturaleza. En su adoración me embriago horas y horas como un sacerdote. A través de sus maravillas mi alma penetra gravemente en Dios, el sublime Poeta cuya inspiración oscura palpita en el corazón sencillo y a la vez impenetrable de las cosas y de los seres. (...) Creo delirar en presencia de una dicha que ya desborda de mi contemplativa ansiedad de artista. Naufrago en vértigos de relámpago y me evaporo en suspiros”*⁵³⁸.

Un espíritu comprensivo y reunificador recorre su obra, trascendiendo sus pasajes de dolor y sus alusiones a la difícil vida moderna, y por momentos el hombre Herrera es capaz de perderse a sí mismo en ese Todo, Nirvana, Uno, que lo disuelve

⁵³⁶Amestoy, *La obra poética de Julio Herrera y Reissig: su universo imaginario*, op. cit., pp. 7-8.

⁵³⁷Herrera y Reissig, *Poesía completa y prosa selecta*, op. cit., p. 9.

⁵³⁸Ídem, p. 325.

en gloria y satisfacción. La penetrante mirada que vuelca sobre la realidad es capaz de encontrar una sustancia común en todos los seres y todas las cosas, e intuye la presencia del *anima mundi*, el alma del mundo, en cada alma individual. Así lo escribe:

“No hay entidades autónomas en la Naturaleza. Yo veo en todas las cosas, en todos los seres una misteriosa telegrafía, una correspondencia armónica que admira y aterra.

El hombre, el animal, la piedra, la nube, la gota de agua, la planta tienen algo de común, algún carácter que los asemeja.

Por esto y por mi amor a la naturaleza, más que por razones de química he llegado a creer en la unidad de la materia, en la homogeneidad del principio eterno con que hizo el gran arquitecto su obra ciclópea. Por esto también he caído en contradicciones filosóficas, dejándome narcotizar por el absurdo a fin de no creermé nada y creermé todo al mismo tiempo. El espíritu de contraste me ha llevado a todos los polos de contradicción y a todos los mundos de la embriaguez. He volado despavorido como el Euforión, de la íntima realidad para regresar más tarde a ella, aniquilado por la misma fuerza que me levantó (...) Oh, sí; he perdido la conciencia de mi yo, he sentido la sustancia única, he alcanzado a comprender la infinita geometría del infinito mecánico; he visto a Dios en mí, fuera de mí y en todo, y lo he creído, como los averroístas el espíritu del Mundo!”⁵³⁹.

Al utilizar las palabras narcotizar y embriaguez, Herrera insinúa que la ebriedad puede haberle servido de vehículo en su búsqueda de Dios, en su encuentro con él, en su disolución en lo divino. Como escritor, esta idea de la Unidad⁵⁴⁰ que

⁵³⁹El pasaje pertenece a unos fragmentos de prosa que recoge la obra *Poesía completa y prosas*, op. cit., p. 700.

⁵⁴⁰Podemos ver también un ejemplo de este abrazo con el Uno en el poema “El abrazo pitagórico”, cuyas últimas estrofas reproducimos a continuación:

“¡Oh, Sumo Genio de las cosas! Todo

sostiene como un basamento inquebrantable todo su imaginario, viene acompañada de una pregunta sobre la Belleza, que el uruguayo plantea en algunas de sus obras en prosa, especialmente en “El círculo de la muerte”. Herrera liga la Belleza a la eternidad, el Uno manifestándose de diversos modos a lo largo de la historia de la humanidad: *“Escuelas son palabras. Belleza es eternidad. Para vivir se necesita vivir realmente y no explicarnos qué es la vida. Tal en arte”*⁵⁴¹.

Desde el reconocimiento del Uno, misterio escondido detrás de la diversidad de todas las cosas, Herrera se acerca al simbolismo, como un hallazgo de la Verdad que habita, silenciosamente, misteriosamente, cada manifestación de lo real. Para él, todo tiene un símbolo, hay una revelación en cada ser, la forma expresa el fondo y viceversa. *“Un enorme pensamiento diseminado late oscuramente”*⁵⁴², escribe.

¿Qué lugar ocupa él en ese espacio infinito? ¿Cuál es, por así decirlo, su lugar en el mundo? En “La Torre de las Esfinges” podemos ver el carácter contradictorio de Herrera. Su certeza de la Unidad del ser y de la existencia de un espíritu común a todas las cosas no le permitió evadirse de unas circunstancias personales difíciles, dolorosas, marcadas por la enfermedad física y por su tendencia a la neurosis y a pensar demasiado. A su expresión de la armonía y del encuentro con lo absoluto le acompaña una representación esperpéntica de la realidad, marcada por el peligro, el mal (o una demonia, mujer fatal) y las tentaciones. Conoce el *“Incognoscible Abstracto”*⁵⁴³ y el *“Ánima planetaria”*⁵⁴⁴, pero también se duele *“del insonoro interior/ de mis oscuros naufragios”*⁵⁴⁵.

tenía un canto, una sonrisa, un modo...
Un rapto azul de amor; o Dios, quién sabe,

nos sumó a modo de una doble ola,
y en forma de “uno”, en una sombra sola,
los dos crecimos en la noche grave...” (Herrera, *Poesía completa y prosa selecta*, op. cit., p. 80).

541Ídem, p. 332.

542Ídem, p. XVIII.

543Ídem, p. 28.

544Ídem.

545Ídem.

Herrera y Reissig no escapa al sentimiento a la vez marginal y elitista de los escritores modernistas. Enrique Marini Palmieri⁵⁴⁶ señala, empleando las cartas del tarot como caras o arquetipos de lo real, que es la carta número IX, El Ermitaño, la que le corresponde a la personalidad del uruguayo. El escritor se evade metiéndose dentro de sí, se escapa del mundo refugiándose en su “Torre de los panoramas”, se aleja de la violencia que percibe en el afuera internándose en sus mundos interiores.

El escritor uruguayo vivió la situación social de Uruguay como chata, moralista, cerrada, irrespirable. Se sentía distinto a los demás⁵⁴⁷. En su “Epílogo Wagneriano a la “Política de fusión”” reitera su absoluto desinterés por todo lo que tiene que ver con su país, y se lamenta de la falta de sentido con la que actúan sus gentes y de su incapacidad para pensar o tener una visión del más allá⁵⁴⁸. Sin embargo, y a diferencia de muchos de los escritores modernistas, determinado quizá por su precaria salud física, viajó muy poco a lo largo de su vida. Para evadirse de la situación de su país, prefirió construirse un refugio, una “Torre de los Panoramas”, en la que poder desarrollar libremente su espíritu, y en la que cultivar el arte con el que soñaba y las tierras que imaginaba. “Los éxtasis de la montaña” es un poema bucólico que puede ser leído como refugio de paz y armonía para Herrera⁵⁴⁹. El poeta

546MARINI PALMIERI, Enrique: “Julio Herrera y Reissig: la encarnación de la palabra. Caracteres esotéricos del modernismo hispanoamericano”. En *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, Alicante, 2010.
http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01316108677359754314802/p0000001.htm#I_0

547Dice Beatriz Amestoy:

“Herrera y Reissig es, como él mismo expresa un hombre “descarrilado”, que se siente distinto de los otros hombres, sobre todo, distinto del comerciante, del abogado, del político, hombres que persiguen objetivos prácticos y reciben por ello el beneplácito de la bienpensante sociedad” (Amestoy, *La obra poética de Julio Herrera y Reissig: su universo imaginario*, op. cit., p. 21).

548Escribe Herrera en este ensayo:

*“Me arrebujo en mi desdén por todo lo de mi país (...)
Soy incapaz de escribir una página de historia patria, la menor apología de sus héroes mitológicos... Sólo alguno que otro bostezo de literatura, un hipo de malhumor; o una risa distraída de pereza burlona; todo por falta de sentido práctico, o por lo que Bonaparte fue vencido... (...)
Nadie piensa, nadie tiene una visión del más allá, nadie mide el paso que va a emprender; no se buscan las relaciones con el futuro; no se calculan los hechos; no se aprecian las circunstancias”* (idem, pp. 294-297).

549Carmen Ruiz Barrionuevo, siguiendo a Bachelard, señala, a este respecto:

“Se puede decir de Herrera que en su obra poética elabora un tipo de hogar, bucólico y sencillo que si por un lado remite al gusto finisecular del retorno a lo

opta por buscar cobijo en su imaginación, separándose del mundo para poder, en el anhelo de encontrarse, regresar al hogar verdadero, al Nirvana o Unidad perdida, desdeñada por la Modernidad⁵⁵⁰. En el escritor uruguayo conviven conciencia de separación y certeza de unidad. No en vano cuando da vida a su “Torre de los Panoramas” le prohíbe (lo escribe en un cartel) la entrada a los uruguayos. Se vive como marginado pero extrae de esa circunstancia una fuerza creativa que lo convierte en elitista.

En esa evasión hacia adentro pudo ejercer también una importante influencia la morfina. La violencia que percibía afuera tenía relación con su enorme padecimiento físico (el cuerpo como caparazón del alma). Después de la crisis cardíaca que lo llevó en 1900 a bordear la muerte, los médicos empezaron a recetarle, para paliar sus grandes dolores torácicos, el analgésico opiáceo. Éste tuvo, tanto si Herrera lo utilizó sólo con fines médicos como si hizo alguna vez uso lúdico o creativo de él, una doble función: por un lado, le permitió a Herrera breves momentos de calma en medio de la enfermedad, un encuentro temporal con la paz y la salud; por otro, lo condujo a estados alterados de conciencia en que la imaginación del escritor podía expandirse, ensancharse, para nutrir su imaginario, su literatura, de espacios ignotos o a los que antes sólo el inconsciente llegaba. La intuición de la unidad, la fusión del escritor con el Todo, su incorporación o reincorporación a lo divino, pudo tener que ver con esas experiencias.

La morfina le sirvió de cantimplora en la exploración de su interioridad, y le

natural, por otro lado responde a un ansia de refugio interior que el propio poeta añoraría durante toda su vida frente al mundo hostil que lo envolvió” (Ruiz Barrionuevo, op. cit., p. 108).

550Escribe Beatriz Amestoy, estudiando el imaginario herreriano:

“Herrera y Reissig creó su “Torre de los Panoramas” y su “Torre de las Esfinges”: ambas representan la distancia que el poeta desea establecer entre su yo, situado en la cumbre y el mundo, distancia que le permitirá abstraerse de la realidad, liberarse de toda atadura lógica, para dar rienda suelta a su imaginación. Ante el mundo, dominado por intereses utilitarios, materialistas, ante el tiempo y la muerte, el poeta levanta y opone su “torre de la fantasía en los dominios supersustanciales/ donde la luna no se pone nunca...”, donde el tiempo se inmoviliza en un eterno presente” (Amestoy, “El universo imaginario de Herrera y Reissig”. En *Cuadernos hispanoamericanos: Revista mensual de cultura hispánica*. Madrid, 531, septiembre 1994, p. 106).

valió de oasis de paz en medio del desierto de sufrimiento físico y marginación intelectual en la que se vivía. Él mismo incorporó esta noción de oasis al imaginario de las drogas en la entrevista que le concedió, para *Caras y Caretas*, a Soiza y Reilly, cuando dijo:

“Yo no soy un vicioso. No soy un fanático. Los paraísos artificiales son para mí un oasis. Una fuente de inspiración... Además, la morfina y el opio me producen un sueño tan encantador, tan plácido, tan celestial y tan divino, que bien vale ese sueño un trozo de mi carne”⁵⁵¹.

Con esa afirmación, Herrera y Reissig incorpora una visión novedosa en el imaginario moderno de las drogas. Se aleja de la noción de De Quincey, perdido en las cárceles interminables de la adicción, y de la visión de Baudelaire, para quien las drogas suponían el acceso a un paraíso que el consumidor no merecía, sólo apto para espíritus tocados por la gracia divina o por el esfuerzo de años de oración. La droga, según el francés, mermaba la voluntad y conducía a paraísos artificiales. Para Herrera, sin embargo, con la muerte como órgano rector de su imaginario, la droga se presenta, más allá de todo juicio moral y aliada de la necesidad más que de la adicción, como oasis de paz, como lugar de descanso, como cura (medicina) para el sufrimiento.

En “Aguas del Aqueronte”, el escritor da un paso más allá. En él, el escritor incorpora a la muerte el significado de Nirvana, o fusión con el gran todo, o disolución del alma individual en el alma del mundo. La morfina, que ejerce en el cuento de sustituta del veneno que había de acabar para siempre con el sufrimiento del protagonista, es presentada como simulacro de muerte en vida, y es, por tanto, campo de experimentación de la Unidad que somos más allá de la diversidad, de paz que somos más allá de todo dolor, de encuentro con nosotros como expresión del Gran Todo. Puerta a la comprensión del Sentido. Expresión de la Conciencia.

⁵⁵¹Herrera y Reissig, op. cit.

**CAPÍTULO 9. REFERENCIAS A LAS DROGAS EN
OTROS MODERNISTAS HISPANOAMERICANOS**

9. 1. Salvador Díaz Mirón. Pasión por la separación.

El mexicano Salvador Díaz Mirón (1857-1928) fue orgulloso y agresivo, egoísta y altanero, un hombre con tendencias épicas nacido en un mundo alejado de lo heroico. Le gustaba ponerse en peligro, batirse en duelo y escribir versos, aunque murió viejo. De joven, en un enfrentamiento, se le quedó inutilizado el brazo izquierdo. Frecuentó la cárcel⁵⁵², literariamente le obsesionó la perfección del estilo, y tuvo, según él mismo, el “*alma negra*”⁵⁵³.

Las referencias a las sustancias en sus poemas son muy escasas. Como su compatriota Gutiérrez Nájera, le dedicó una composición a los “Ojos verdes”, aunque no es posible interpretar desde su contenido un elogio al consumo de absenta, licor preferido por los creadores decimonónicos. El escritor clama consuelo a unos ojos verdes y señala que “*mi alma a vosotros se lanza/ en alas de la embriaguez*”⁵⁵⁴. Pero en el resto del poema (escrito en su primera etapa literaria, fundamentalmente romántica) se dedica a emitir comparaciones y metáforas con las que describir la belleza de los ojos verdes que anhela.

A su primera época de producción pertenece también “Preludios”, un extenso poema que revela el carácter luchador y ardiente de Díaz Mirón a través de imágenes

552Su estancia en la de Veracruz, durante cuatro años, por matar en defensa propia al diputado Federico Wólter, generó algunos de sus mejores poemas, como “La oración del preso”, “A Tírsa” o “Fantasma”, y marcó su transición de escritor romántico a modernista preocupado en alcanzar la perfección formal.

553Así finaliza el poema suyo “El fantasma”, escrito en sus días de cárcel y, para Juan Ramón Jiménez, el mejor de su producción:

*“Así, del mal sobre la inmensa charca
Jesús vino a mi unción como a la barca.*

*Y abrigó a mi espíritu la cumbre
con fugaz cuanto rica certidumbre,
como con tintas de refleja lumbre.*

*Y suele retornar y me reintegra
la fe que salva y la ilusión que alegra,
y un relámpago enciende mi alma negra”* (fechada en la Cárcel de Veracruz, el 14 de diciembre de 1893, Díaz Mirón, *Poesías completas*, México, Editorial Porrúa, 1966, pp. 180-181).

554Ídem, p. 102.

de grandes fenómenos naturales⁵⁵⁵, y en el que el autor habla del sentido de la vida y de la misión específica del genio. En la tercera parte de éste, el mexicano menciona el hachís, o goma oriental:

*“En las garras del dolor
el hombre, que es polvo vil,
se eleva... como el reptil
asido por el condor.
El fuego exterminador
trueca la arena en cristal
y de la goma oriental
-áspera y acre resina-
hace la esencia divina
que perfuma el ideal”⁵⁵⁶.*

Díaz Mirón, en su búsqueda de expresar contradicciones y paradojas, nos está hablando de la capacidad catártica del dolor (el mal que acaba siendo un bien), principal instrumento de elevación moral y espiritual del ser humano, y de cómo una sustancia exenta de gracia como la resina de la goma oriental, puede generar, a través del fuego (o su consumo en pipa o cigarrillos) experiencias cercanas al éxtasis místico, o la contemplación de la esencia divina.

En el poema “Ecce homo”, perteneciente a *Lascas*, la obra cumbre del escritor, encontramos una referencia al opio:

“y el daño es tema propio

⁵⁵⁵Escribe Díaz Mirón en este poema de juventud:

*“Soy la cumbre cuyo anhelo
es mover un cráter roto
y en medio de un terremoto
lanzar su erupción al cielo.
Soy el aterido suelo
en que el nuevo abril germina,
soy la rama que se inclina
mientras un pájaro en ella
mira con ansia una estrella
y despliega el ala y trina!”* (ídem, p. 25).

⁵⁵⁶Ídem, pp. 25-26.

*a mí, que bebo en opio
el sueño y hago acopio
de lágrimas de hiel.
Estudio y peso y mido,
y al rudo esfuerzo pido
un bálsamo de olvido
y un ramo de laurel*⁵⁵⁷.

En este caso el opio aparece como aliado del daño y el mal que el escritor infringe a otros⁵⁵⁸, y se presenta más como veneno que propiamente como narcótico, puesto que el sueño que propicia es el del olvido moral del dolor cometido, volviéndose así propiciador de la irresponsabilidad y de la evitación de la culpa. Al sumergirse en las interioridades de su alma, Díaz Mirón desentraña sus oscuridades y se lamenta de ellas.

Además de estas dos referencias a las drogas en sus poemas, podemos encontrar distintas menciones al vino o a la embriaguez alcohólica, como en “Engarce”, composición también de *Lascas*, en la que el protagonista aprovecha que Eudora “*tenía en los ojos la centella,/ la luz de un gozo conquistado al vino*”⁵⁵⁹, es decir, había alcanzado cierto grado de ebriedad, para seducirla triunfalmente.

En general, sin embargo, y como hemos visto, el interés del escritor mexicano por el mundo de las sustancias, tan tratado por algunos de los grandes autores contemporáneos a él, fue bastante escaso, si bien presente porque las drogas se habían insertado como un elemento más, ineludible, de la modernidad.

Díaz Mirón fue más poeta de la escisión (de la lucha, la pugna por dilucidar los contrarios y por extraer un poco de luz de su oscuridad), que de la unidad, siendo,

⁵⁵⁷Ídem, pp. 171-172.

⁵⁵⁸Señala José Emilio Pacheco que en el centenario del poeta, celebrado en el puerto de Veracruz en 1953, “*se levanta una estatua de Díaz Mirón y llueven los comentarios: el índice apunta hacia el cementerio para indicar: “Allí están todos los que maté”*” (J. E. Pacheco, “Díaz Mirón en el centenario de *Lascas*”, *Letras libres*, año n° 3, n° 33, 2001, p. 34).

⁵⁵⁹Díaz Mirón, op. cit., p. 186.

entre los regímenes de la imagen propuestos por Gilbert Durand en *Las estructuras antropológicas del imaginario*, el diurno el que prevaleció en sus versos. Apenas atendió, por tanto, a la sugerencia (aunque artificial, según Baudelaire y algunos de los modernistas) de la unidad o unificación que propiciaban muchas veces los estados alterados de conciencia, sino que se dedicó a resaltar las paradojas, las contradicciones propias y ajenas, y a luchar por una perfección formal que lo salvara, al menos temporalmente, de sus infiernos interiores. Por eso su gran obra, único libro de versos que publicó en vida, *Lascas*, tuvo un título certero. *Lascas*: “*los instantes de poesía arrancados por la cólera y la impaciencia a una forma que siempre es freno. Lascas: chispas, luces breves que iluminan por un segundo un alma negra y soberbia*”⁵⁶⁰.

560A. Castañón, “Las tres palabras de Salvador Díaz Mirón”, *Vuelta* 252, noviembre 1997, p. 13.

9. 2. Manuel Gutiérrez Nájera. Las drogas o la artificialidad de la vida moderna

Del escritor mexicano Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895) se ha dicho que prácticamente no tiene biografía⁵⁶¹. Nació en la ciudad de México, tuvo formación religiosa, trabajó como periodista, contrajo matrimonio en 1888 con Cecilia Maillefert, de cuya unión nacieron dos hijas, actuó como diputado, y nunca salió de su país.

Sin embargo, a pesar de vivir una vida (al menos la externa) en apariencia calmada (internamente estuvo siempre debatiéndose entre la fe enraizada en su corazón por su madre y las dudas que le correspondían como ser humano moderno), también tuvo espacio, entre sus escritos, para referirse en algunas ocasiones al alcohol y las drogas.

En sus poesías menciona la absenta, tan cantada por los poetas de finales del siglo XIX, y otros licores. Así, en “El hada verde (canción del bohemio)”, composición fechada en 1887 en la que se recuerda al gran ebrio Musset, Gutiérrez Nájera reconoce a la absenta como musa a la vez que veneno (“*es nuestra musa glauca y sombría,/ la copa rompe, la lira quiebra,/ y a nuestro cuello se enrosca impía/ como culebra!*”⁵⁶²), y destaca las promesas de olvido y de mitigación del dolor que ella hace, para agotar y absorber luego las almas y las vidas, llevándolas a la demencia. El verde del ajeno acaba por extenderse a todo el mecanismo de deseo del bebedor, que pasa a buscar ojos verdes, juegos con tapetes verdes, y un sauce también verde que colocar, como homenaje, en el sepulcro del gran ebrio Musset⁵⁶³,

561Escribe Max Henríquez Ureña que “casi puede decirse que Gutiérrez Nájera no tiene biografía. No había cumplido 20 años cuando ingresó en el periodismo, al que se dedicó todo el resto de su vida (...) Nunca viajó, salvo algunos cortos recorridos dentro de su propio país. ¡Fue un parisiense que nunca estuvo en París!” (Henríquez Ureña, *Breve historia del Modernismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1954, p. 69).

562Gutiérrez Nájera, *Poesía completa*, México, Premia Editora, 1979, p. 262.

563A continuación, la reproducción de la última estrofa del poema:

“Son ojos verdes los que buscamos;
verde el tapete donde jugué,
verdes absintios los que apuramos,
y verde el sauce que colocamos

que no olvidemos fue el traductor al francés (y el introductor, por tanto, en Francia, de la literatura drogada) de *Confesiones de un comedor de opio inglés*, de De Quincey.

Las referencias a los licores no se agotan con este poema. En “Para un menú”, fechado en 1888, en el que, como hiciera Rubén Darío en algunas de sus composiciones, y desarrollado con la sutil gracia literaria de la que hace gala el escritor mexicano, los distintos tipos de mujeres aparecen identificados con diferentes clases de vinos, siendo el acto de beber metáfora del beso e inicio del encuentro sexual. “*Champagne son las rubias de cutis de azalia,/ Borgoña los labios de vivo carmín; los ojos oscuros son vino de Italia, los verdes y claros son vino del Rhin!*”⁵⁶⁴, escribe Gutiérrez Nájera, que acaba señalando el carácter efímero del amor erótico al decir, en uno de los últimos versos del poema, que “*de un sorbo tomamos mujer y licor...*”⁵⁶⁵.

De la última época de creación literaria del escritor mexicano son sus *Odas breves*, inspiradas en buena medida en la Grecia antigua, y entre las que destaca *A Dionisos*, un himno al vino. El poema se inicia con el anuncio de que no hay “*nada mejor que el vino*”⁵⁶⁶, que ahuyenta al dolor y potencia el ardor juvenil de quien lo bebe. Gutiérrez Nájera aprovecha para retratar al dios, que no se parece al “*ebrio que rojizo y mofletudo/ anda con paso soñoliento y tardo*”⁵⁶⁷, sino que es gallardo, tiene la sangre de las venas frescas, hace despertar al amor fatigado y provoca besos. El escritor modernista parece encontrar en la ebriedad de la Antigua Grecia una cualidad muy distinta, vigorosa y viva, que en la que sostienen tristemente los bebedores decadentes de la Modernidad. Al desplazarse al mundo heleno, busca transplantar a esa sensación juvenil su corazón decimonónico, y le pide al poeta Anacreonte, para acabar su poema, que él, cantor del placer, le dedique también a Diónisos sus poemas, y que celebre “*al dios de las jugosas vides*”⁵⁶⁸.

en tu sepulcro, pobre Musset!” (ídem, p. 263).

⁵⁶⁴Ídem, p. 274.

⁵⁶⁵Ídem.

⁵⁶⁶Ídem, p. 376.

⁵⁶⁷Ídem.

⁵⁶⁸Ídem.

Además de las distintas referencias a la ebriedad en algunos de sus poemas, Gutiérrez Nájera escribió un artículo, incluido dentro de la serie “La vida en México” Además de las distintas referencias a la ebriedad en algunos de sus poemas, Gutiérrez Nájera escribió un artículo, incluido dentro de la serie “La vida en México” y titulado “La nueva Santísima Trinidad”, sobre los paraísos artificiales.

El título nos lleva a las raíces religiosas de Gutiérrez Nájera, que se debatió siempre entre la creencia, implantada en su corazón por su madre en la infancia, y la duda, prácticamente ineludible para los escritores modernos. Al hablar de una nueva Santísima Trinidad (que se compone de alcohol, morfina y éter), el escritor mexicano señala que la religiosidad ha sido sustituida, en el siglo XIX, por la experimentación drogada, convertida en sucedáneo de la oración. El artículo se publica, para incidir aún más en esta idea, durante un domingo de pasión, “*y, pues en domingo de pasión estamos, de pasiones hablemos*”⁵⁶⁹, escribe Gutiérrez Nájera.

A continuación, el escritor señala que de la lectura de las grandes obras del momento y de la observación de la vida social ha comprendido que “*nunca ha vivido el hombre vida tan artificial como ahora*”⁵⁷⁰, oponiendo entonces la naturalidad que supone la experiencia religiosa directa (la referida a la Santísima Trinidad) y la artificialidad, tal y como señaló Baudelaire, que otorgan las drogas.

Para Gutiérrez Nájera, el alcohol o la morfina convierten a los seres humanos en autómatas, los mueven como a muñecos, al igual que otros muñecos son movidos por el vapor o la electricidad. Las drogas son así, para el imaginario del mexicano, un elemento más del engranaje titánico y artificial de la modernidad. Es como si, continúa Gutiérrez Nájera, el hombre de hoy necesitara de los excitantes para hallar estímulo para moverse en cualquier dirección. “*Por sí solo no hace nada, no se*

⁵⁶⁹Gutiérrez Nájera, *Manuel Gutiérrez Nájera*, Selección y prólogo de Rafael Pérez Gay. México, Cal y Arena, 1996, p. 197.

⁵⁷⁰Ídem.

mueve: es un quinqué apagado”⁵⁷¹, ha perdido su luz, e intenta tomarla prestada del alcohol, el café o el éter. Esta idea resulta especialmente interesante, porque no sólo no supone que las sustancias puedan ponerse al servicio de la creatividad del artista, y, por tanto, sean instrumentos para el ensanchamiento de los límites de la literatura o para la exploración interior del escritor, sino que señala, lejos de todo progresismo, que es la pérdida de luz que implicaba también la relación del poeta con las Musas la que hace que se acuda a inspiradores artificiales para llenar el vacío dejado. Gutiérrez Nájera se inclina por hacer hincapié en la degeneración o decadencia que supone la Modernidad frente a cualquier idea del progreso humano, artístico y espiritual.

Además, cuando la droga adquiere el cariz de medicina, son tan efímeros sus efectos y tan artificial su resultado que, según el mexicano, “*nos curamos para enfermarnos diariamente*”⁵⁷².

Gutiérrez Nájera sigue incidiendo en esta idea de la artificialidad de la época moderna y de su estrecha relación con el crecimiento de la embriaguez y la intensidad de la neurosis en la población. La vida de París, dice, es todo teatro. Hay en todo una inquietud nerviosa, una excitación que no es natural, una especie de estado morbosos en la población que se refiere siempre a estados enfermos. Los crímenes se han vuelto también artísticos y todo en la literatura se vuelve artificial. Lo son las obras de Zola, la poesía de Verlaine (aunque, dice el mexicano, sus versos “*me gustan porque acaso yo también padezco de esta vida moderna*”⁵⁷³), y la de Catulle Mendès.

Es en esta literatura enferma en la que se insertan, para Gutiérrez Nájera, el alcohol, la morfina y el éter. Estas sustancias no traen ninguna verdad (“*o son los instintos los que hablan brutalmente en tales libros, o la imaginación de un hombre agotado que ya sólo goza con la imaginación*”⁵⁷⁴), no propician ninguna moralidad,

571 Ídem, p. 198.

572 Ídem.

573 Ídem, p. 200.

574 Ídem, p. 201.

los personajes que generan o son feos (Zola) o lo ven todo muy raro (los simbolistas y la literatura budista) o presentan unos corazones demasiado complicados, llenos de pliegues y repliegues (Maupassant, Bourget), sin claras tendencias hacia el bien o el mal. Y continúa con su crítica a la vacuidad de la vida moderna:

“Por eso digo que en la vida moderna la personalidad humana se ha empequeñecido (...) No se ama por amar, sino por curiosidad o por deseo de hacer daño (...) No se vive para sí, en pantuflas, dentro de la casa, sino de frac o de levita: para el salón o para la calle. Ninguno sabe quién es ni si tiene la responsabilidad de sus acciones. O somos títeres, o somos autómatas pero ya no somos hombres.

Y lo peor es que habiendo suprimido a Dios, ya no sabemos quién mueve nuestras pitas, ni si habrá quién nos apague la comedia (...)

Para apuntalar esta existencia ruinosa recurrimos a los excitantes que por un momento la reaniman y para no pensar, en los narcóticos (...) Para vivir necesitamos envenenarnos. Para morir no necesitamos nada.

Hay mucho alcohol, mucha morfina y mucho éter en la vida moderna”⁵⁷⁵.

Como vemos, la posición de Gutiérrez Nájera ante las drogas es contundente, considera que son un elemento más de una sociedad, la moderna, enferma, marcada por lo artificial y por la desconexión del ser humano con los valores que lo movieron antaño, con la salud que proporcionaba la vida natural, y con una luz que difundía la fe y que permitía a los hombres y las mujeres hallar estímulo suficiente para la vida. Con su crítica a las sustancias y a su introducción en la literatura decimonónica, el mexicano no hace sino destacar la degeneración (nos recuerdan sus tesis a las del Max Nordau) que supone un momento histórico que, para otros (materialistas,

⁵⁷⁵Ídem, pp. 201-201.

cientifistas, tecnófilos) es el de mayor avance del desarrollo humano. No hay progresismo sino decadencia en este artículo, Gutiérrez Nájera no sueña un futuro mejor como hacen muchos de sus contemporáneos, sino que añora ese pasado mejor que dejó la sociedad atrás. La mecanización y la industrialización han supuesto la conversión también del ser humano en máquinas, y la artificialidad ha llenado, entrando por todos sus poros, la vida cotidiana.

En ese escenario, la recurrencia a las drogas es un intento de hallar remedio a una situación dolorosa, de vacuidad y falta de valores, de desconexión con la luz originaria y falta de estímulo para la vida. Pero el remedio, por ser artificial, no sólo no cura sino que, después de proporcionar cierto ilusorio alivio, acaba enfermando más al consumidor. No ofrece ninguna salida, ninguna solución, sino más problemas.

9. 3. Clemente Palma. La exploración de la visión drogada

El peruano Clemente Palma (1872-1946), vivió en apariencia con menos tribulación que muchos de sus compañeros modernistas. El hijo del autor de las *Tradiciones peruanas* tuvo una buena relación con su padre pero no lo empleó como maestro de su literatura; viajó a Europa, pasó un breve tiempo de su vida en el exilio y la cárcel, tuvo cinco hijos (de los cuales murió pronto Isabel, la segunda), un vicio, el cigarrillo⁵⁷⁶, fue un abuelo amoroso⁵⁷⁷ y falleció de cáncer de páncreas, con más de setenta años, en la tierra que lo vio nacer.

En su literatura se deja ver, sin embargo, con *Cuentos malévolos* como principal obra (colección de cuentos), y a pesar de que Unamuno dijera no haber visto en ella, “*sino muy en parte, su malevolencia*”⁵⁷⁸, un claro gusto por lo misterioso, lo morboso o macabro, la ciencia moderna y las ciencias ocultas, lo visionario o alucinatorio, la fantasía, el erotismo y la muerte, por llevar al límite y poner en duda algunas de las concepciones religiosas más arraigadas en Occidente y por adentrarse en la relación de la literatura con los paraísos artificiales.

Clemente Palma reconoce que el arte es enfermedad y sabe de sí que tiene buenas inclinaciones pero que “*soy malo debido a cierto dilettantismo enfermizo o artificial; pienso además que no soy lo suficientemente estúpido para ser feliz, ni lo suficientemente inteligente para lo mismo*”⁵⁷⁹. En resumen: su alma está atravesada, como la de muchos de sus contemporáneos, por la duda. Y escribe:

“*No soy un irreligioso sino un hombre cogido por la duda, que*

576En su “Álbum de confesiones” revela su gusto por el tabaco: “*¿Mi vicio? El cigarro*” (Clemente Palma, *Narrativa completa, II*, Perú, Ediciones del Rectorado, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006, p. 376).

577Alfonso Tealdo escribe de él, en “Don Clemente Palma/ Imaginación e inquietud”, entrevista publicada en 1941, que “*Don Clemente pasa sus días arraigado por un nietecito que tiene un gran cariño por su abuelo y por su abuela*” (ídem, p. 402).

578Clemente Palma, *Narrativa completa, I*, Perú, Ediciones del Rectorado, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006, p. 163.

579Clemente Palma, *Narrativa completa, II*, op. cit., p. 376.

está en el fondo del espíritu de todos los que tienen el alma libre de dogales (...) No soy un escéptico: doy una gran importancia en la vida a los sentimientos, a pesar de su versatilidad, y creo en el valor creciente de la ciencia humana. En donde mi espíritu se ensombrece con la duda es en el intento de dilucidar aquellos hondos problemas que precisamente rebasan más allá de la vida”⁵⁸⁰.

En los textos de Clemente Palma encontramos numerosas referencias a las drogas, el tabaco o el alcohol. El vicio va pegado a sus personajes como la complexión física, el carácter o los pensamientos más arraigados. Así, el diablo enciende y consume una y otra vez cigarrillos en “El hombre del cigarrillo”, llegando a percibir visiones propiciadas por las bocanadas de humo⁵⁸¹; el poeta Anacreonte, cantor del vino y del placer erótico, se vuelve protagonista de su relato “Anacreonte ebrio”; y Feliciano, personaje utilizado en diversas narraciones, es abiertamente alcohólico⁵⁸² (se podría decir que es alcohólico casi antes que cualquier otra cosa) y alaba, en “El credo de un borracho”, la importancia que tienen las bebidas espirituosas como inspiradoras para los creadores. Este cuento, incluido en la sección de la *Narrativa Completa* “Otros cuentos malévolos”, es especialmente interesante porque de nuevo se presenta a Feliciano como “*un borrachón consuetudinario*”⁵⁸³, porque Palma localiza y ambienta una habitación subterránea dedicada a albergar las numerosas borracheras del protagonista, porque el escritor hace inventario de todo tipo de alcoholes que recogía Feliciano en la bodega⁵⁸⁴, y porque, además, el

⁵⁸⁰Ídem, pp. 400-401.

⁵⁸¹Escribe en el relato Clemente Palma:

“Esta vez el hombre del cigarrillo perdió los estribos y quiso aterrarme. En esa misma atmósfera borrosa y opalina en que nos envolvía su humo apareció una ronda de esqueletos que giró en torno nuestro como en una macabra danza” (Clemente Palma, *Narrativa completa, II*, op. cit., p. 64).

⁵⁸²Podemos leer su afición al alcohol en, por ejemplo, “Un paseo extraño (extravagancia de mi hermano Feliciano)”, donde Palma escribe que “*iba conmovido porque dados el carácter y la imaginación estrambótica de mi hermano y dada su afición a la bebida, era muy posible que tuviera alguna ventura que le costara la vida*” (incluido dentro de *Cuentos malévolos*, en Clemente palma, *Narrativa completa, I*, op. Cit., p. 314).

⁵⁸³Ídem, p. 421.

⁵⁸⁴Escribe Palma:

personaje lanza un discurso (reproducido en el cuento) de loa al alcohol, en el que revela que bebe mucho, que la cerveza es la femineidad y el whisky o el ron la virilidad, que no es capaz de concebir el cielo sin que allí se beba, en el que reinterpreta desde las gafas que impone el alcohol la historia de la humanidad (“*el fundador de Roma fue Rom*”⁵⁸⁵), y en el que señala el alcohol como clave en la configuración del ser humano como rey de la Creación⁵⁸⁶ y destaca sus cualidades inspiradoras de las grandes obras y las mentes de los genios⁵⁸⁷.

Al final del cuento, Feliciano se enfrenta a su propia muerte, y, llevando hasta un límite hiperbólico su elogio al alcohol, defiende que la muerte es un estar embriagándose eternamente. Clemente Palma hace que su personaje se asome de ese modo a la otra vida, ésa de la que tantas dudas tenía él. Y para acabar, Feliciano revela sus últimas voluntades, comunica a sus amigos que quiere morir borracho, sumergido en una gran copa de cognac y con las venas abiertas no para que salga la sangre sino para que el alcohol pueda entrar. Deberán llevarlo entonces a Heidelberg, la ciudad amada de Heine, y lanzarlo a la panza de un gran tonel de cerveza. Al recordarlo habrán, simplemente, de llorar su alma bebiendo.

Si bien el relato es exagerado y hasta delirante (como tal presenta Palma a su personaje), hemos de señalar la atracción que por la expresión de los límites de la

“En uno de los estantes estaban los licores de transición. Eran las cervezas, entre ellas una cerveza holandesa que era, en su concepto, la mejor; las sodas, las aguas gaseosas, oxigenadas y carbonosas, las aguas de Vichy y magenta, las limonadas, las sidras y otros mil preparados en extraños envases.

En otro estante, tenía las sangres, eran los vinos tintos de mesa, los Oportos, y tintillos, los Burdeos y Borgoña, los vinos oscuros del Rhin; en graves filas de botellas esbeltas, los vinos de Holanda y Austria (...)” (ídem, p. 422)

585Ídem, p. 425.

586“El hombre es el rey de la Creación, porque ha inventado la bebida y el arte de beber. La vida es hermosa porque se bebe, y la más bella de las instituciones humanas es la taberna”, escribe Palma (ídem, p. 425).

587Dice el protagonista, en un tono ya delirante:

“¡Dejad de lubricar la más perfecta locomotora y veréis cómo muy pronto se la lleva el diablo; así es el cerebro humano; dejad de echarle alcohol y adiós grandes libros, adiós grandes obras, adiós grandes ideas! Fijaos bien en este aforismo de un sabio: “Toda borrachera es la gestación de algo grande”. Ciertamente es que a veces, después de una embriaguez, viene como consecuencia la muerte, la degeneración... Pero ¿queréis algo más grande que la muerte? Cuán necios son los que hacen campaña contra el alcoholismo” (ídem, p. 426).

ebriedad siente el auto, como si estuvieran destinada a ensanchar, de algún modo, las fronteras de lo decible.

Si nos sumergimos en la relación entre literatura y drogas en Palma, hemos de destacar, principalmente, sus dos cuentos “Leyenda de Haschisch” (incluido en *Cuentos malévolos*) y “Las queridas de humo” (que no fue publicado en este volumen). Son éstos dos relatos que nos ayudan a comprender la curiosidad de Palma por las visiones drogadas y su interés por explorar literariamente este tipo de alucinaciones.

“Leyenda de Hachisch”, dividida en cinco apartados, introduce inicialmente a Leticia, hermosa amante del protagonista, casta y pura, que le regalaba un amor casi místico. A continuación se nos aclara que la joven está muerta⁵⁸⁸ (siendo culpables de su temprano fallecimiento los excesos a los que sometían sus cuerpos), y que él intenta llenar el vacío de la muerte de la amada recurriendo a una “*insensata embriaguez*”⁵⁸⁹. Ebriedad para olvidar, por tanto, para escapar o evadirse momentáneamente de una situación dolorosa.

Un poco más adelante, el relato nos sitúa en una de esas noches de dolor, cuando el protagonista, alter-ego del escritor, no pudiendo dormir, decide coger una caja de palma que había en su escritorio y que contiene “*el misterioso manjar del Viejo de la Montaña, el hachisch divino...*”⁵⁹⁰. Corta un pedazo de pasta y la come, sentándose después a esperar sus efectos. Y anuncia: “*He aquí las impresiones que experimenté y las extravagancias que vi durante las varias horas que estuve sumergido en extraño ensueño*”⁵⁹¹. Clemente Palma nos propone la lectura del texto que sigue como una exposición de hechos experimentados por él. El cuerpo del escritor, y su alma, se vuelven campo de prueba para la literatura, espacio en el que

588“*Viaje mucho para debilitar el recuerdo de la difunta Leticia, de la delicada Leticia*” (idem, p. 276).

589Ídem, p. 277.

590Ídem.

591Ídem.

ésta espera ensanchar sus fronteras. Al compartir lo más íntimo, el sueño, el ensueño o las alucinaciones, espejos del inconsciente propio que libera lo que la literatura consciente opaca, el escritor moderno vuelve sus ojos sobre sí mismo y encuentra ahí un camino por el que transitar, encontrando sentido a sus creaciones.

Se inicia el segundo apartado del relato, y el protagonista ha cambiado de repente su ubicación espacio-temporal, encontrándose ahora “*en la antigua Trapobana*”⁵⁹². Es un peregrino, un buscador, decidido a entregarse a la vida contemplativa. La droga conduce al experimentante a una sensación casi mística. Toma como maestro a un anciano fakir, Djolamaratta, sabio que conoce las propiedades ocultas de las cosas, que en un retiro de ocho meses se había hecho inhumar, y había visto la sombra de Brahma, alcanzado la plenitud y la liberación, y que recibe a nuestro hombre como discípulo durante dos años. Palma relata los hechos sobrenaturales que acompañan a los éxtasis del anciano, y señala que, durante ellos, el sabio “*bebía, bebía hasta hartarse*”⁵⁹³.

Un día el maestro se lleva al discípulo a un valle oscuro rodeado de montañas, donde éste sufre visiones terribles, huele olores repugnantes y percibe los seres naturales atravesados por la enfermedad⁵⁹⁴. El comedor de hachís nos deja ver el lado más oscuro de su psique, sus elementos más ponzoñosos llevados al extremo de intensidad a través de la visión drogada.

El peregrino pregunta a su maestro dónde se encuentran, y el maestro le dice que en otro tiempo estuvo ahí el reino de la Felicidad, habitado hoy por una reina, mujer de Adima. Puede entonces verla, sentada como un ídolo oriental, en posición meditativa. De repente, la desdichada levanta el rostro, y el peregrino se da cuenta de que se trata de su amada Leticia. Se desvanece ahí esta primera visión.

⁵⁹²Ídem, p. 278.

⁵⁹³Ídem, p. 279.

⁵⁹⁴Escribe Palma:

“*Las flores, apenas abiertas, caían moribundas sobre el césped raquítico y gris; sus pétalos ardían en violenta fiebre, y sus estambres se estremecían y retorcían en las convulsiones de intenso dolor. Las sabandijas ponzoñosas se arrastraban con dificultad, presas de una horrorosa enfermedad*” (ídem, p. 280).

El espejo del alma que nos lega la experiencia con el hachís parece revelar que, para Palma, o para el protagonista del cuento, el amor de Leticia (y también su muerte) se sitúa entre las vivencias de la parte más enferma de su inconsciente. Los elementos gangrenados del paisaje en el que se encuentra el peregrino (sus reinos interiores) señalan una relación patológica, favorecida por la enfermedad y la degeneración anímicas (en ese lugar un día reinó la felicidad), y revelan el sentido de culpa del amante melancólico.

Se inicia entonces el tercer apartado del relato. El cerebro reacciona, pasa página, y el protagonista se encuentra sentado junto a su escritorio, con el retrato de Leticia frente a sí. El aire entonces se sutiliza, se vuelve visible, y se percibe a sí mismo como fuerte, muy fuerte, indestructible. Su voz se escucha, como “*tromba sonora*”⁵⁹⁵, muy lejos. El resto de sus sentidos son, igualmente, más poderosos que los del resto de los humanos; y halla una explicación científica del fenómeno, que le proporciona tranquilidad. Clemente Palma sintió durante toda su vida una gran atracción por los fenómenos ocultos, a los que generalmente desmontaba con argumentos racionales, y por otro lado vivía con enorme curiosidad el avance de la ciencia.

La explicación que da el relato al portentoso fenómeno es que el universo todo es movimiento y transformación, que se transmite de molécula en molécula.

De observar afuera y empujar a Marte o a Júpiter, el consumidor de hachís vuelve sus ojos (su vista no tiene límites) hacia su propio organismo, presenciando su funcionamiento. El interés por el universo se resume en el interés por el ser humano, de afuera la ciencia se reenfoca hacia dentro en la modernidad, Palma revela una vez más su enorme curiosidad científica en cómo la experiencia drogada, reveladora de lo más íntimo, le lleva a presenciar esta escena. El protagonista observa incluso la vida cerebral, donde residen gnomos que cazan burbujas, siendo estas burbujas las ideas. Se disuelve entonces la nueva visión.

⁵⁹⁵Ídem, p. 283.

Entramos en el cuarto apartado del relato. Para el protagonista ha pasado mucho tiempo (lo siente como cincuenta años). Comprende que ésta es una ilusión provocada por el hachís, y darse cuenta de ello le provoca tanta gracia, que estalla en carcajadas incontenibles. Con cada una, le salen insectos alados de la boca (así vive su expresividad o su creatividad). Cada uno de ellos lleva una notación musical, y unas cuantas libélulas blancas se posan sobre el marco del retrato de Leticia. Se hace presente lentamente una música. Cada melodía le provoca una intensísima expresión, y su alma traduce el sonido a visiones. Perros asmáticos, ansias de rapiña, las hienas se aproximan a un cadáver. Una nueva melodía le trae dulzura y melancolía, provocándole lágrimas que lo inundan todo con su, dice él, “*necio sentimentalismo*”⁵⁹⁶. Se ahogan los animales, se abre el caos.

Un nuevo paso en su experiencia visionaria lo lleva a abrir un libro antiguo y asomarse a una viñeta, que parece cobrar vida y se funde como si contuviera figuras de cera. Luego el fluido sobrepasa el espacio del libro y se extiende por el escritorio. La imagen de los sólidos volviéndose fluidos es típica de los relatos de experiencias drogadas. Hay una especie de continuidad que une a todos los seres y se expresa, en ese tipo de alucinaciones, como un fluido que pierde su forma propia y se une a la de las demás cosas.

Una dama vestida de griega lo espera dentro de la lámina, el protagonista se adentra con ella y, montados en un barco, acceden a un mar sereno. Poco a poco llegan a una zona helada, casi en el final del mundo. Siguen avanzando. Ven a las novias difuntas que buscan a sus amantes infieles. De pronto la naturaleza se reanima, como si se adentraran en los trópicos. Llegan a una isla que les presenta “*una vida nueva, desconocida y extraña*”⁵⁹⁷. De alguna manera han conseguido hollar los límites de las experiencias humanas conocidas, uno de los objetivos fundamentales del modernista tomador de sustancias. En esa isla hay bosques de hongos gigantescos, flores animadas, animales mitológicos y seres híbridos. Mujeres bellísimas caminan sobre los pétalos. Son mujeres sin sexo, le dice la guía. La

⁵⁹⁶Ídem, p. 286.

⁵⁹⁷Ídem, p. 289.

belleza intocable se les insinúa, como un elemento más de la intensa situación. De pronto el rostro de la guía cambia y se presenta a sí misma como el Amor más enérgico, la eterna pasión y la Belleza Inmortal. Otro extremo. El protagonista quiere abrazarla y ella se desvanece, pero le deja un rizo de su cabello y le promete un futuro reencuentro. Cae desmayado.

En el apartado final Palma nos presenta de nuevo al protagonista sentado en su escritorio y con un rizo de Leticia entre las manos, lo que nos hace ligar la experiencia soñada con la realidad. El retrato de la joven amada y muerta sigue ahí, y de algún modo el dolor sigue venciendo, a pesar de sus intentos de evadirse de él mediante el hachís.

El relato resulta especialmente interesante en el estudio de la literatura drogada. Aparecen muchos de los elementos que se hicieron comunes en este tipo de historias. Por un lado, la amada ha muerto por los excesos (Palma parece reconocer que las sustancias han sido veneno para la joven); este veneno se vuelve quizá medicina luego, cuando el joven, ya solo, utiliza la embriaguez para olvidar o evadirse al menos del dolor que le provoca el recuerdo de la amada muerta. Con este objetivo se adentra en una aventura del hachís, que lo lleva por diferentes estados y a presenciar distintas visiones (recuerda mucho a “El humo de la pipa”, de Darío), marcadas casi siempre por la presencia (y ausencia) de la joven amada, que tiñe toda la experiencia drogada. Al comunicar lo vivido, el escritor ensancha las fronteras de la literatura confesional, pero se arroga para sí a la vez la misión de buscar nuevas formas de experiencia para regalarle nuevos caminos a la literatura. Por lo demás, la visión tiene de todo: momentos de acercamiento a la mística y a la vida como camino espiritual, terribles experiencias de lo feo (la putrefacción del reino interior), reconocimiento de la desgracia que para Leticia supuso ese amor, momentos de sensación de omnipotencia por parte del protagonista, observación casi científica del cuerpo como organismo en continuo movimiento, hilaridad, sinestesia, intenso llanto que ahoga el mundo, ensanchamiento del espacio y de la vida, bellezas sin sexo y la Diosa del Amor. Luego, cuando el relato acaba, el protagonista reconoce la

alucinación como una especie de paréntesis en su vida, porque el dolor por la amada muerta persiste y, en realidad, nada ha cambiado.

Clemente Palma continúa ahondado en la experiencia visionaria que regalan las sustancias en “Las queridas de humo”, un relato no incluido en *Cuentos malévolos* (publicado en *Prisma* en 1907) que nos recuerda de nuevo a “El humo de la pipa”, de Darío, compuesto como él a partir de fragmentos (en este caso tres) que tienen que ver con la inhalación de humo y con la alucinación que viene aparejada con cada acción de fumar.

En este caso un tema prevalece sobre los otros: el amor erótico y su unión con la muerte. En el primer apartado, Clemente Palma (o su alter-ego, el protagonista del relato) nos señala como uno de sus mejores momentos cuando se sienta solo en el sillón de su alcoba y se fuma un cigarrillo. Y añade: “*Entre las nebulosidades del humo, vaporosas y sutiles vienen a mí, en larguísimo cortejo, las visiones que han vivido alguna vez en mi fantasía efervescente...*”⁵⁹⁸.

Cabe preguntarse si lo que el personaje del relato fuma es tabaco o, además del tabaco, incluye alguna otra sustancia con efectos más alucinatorios. En cualquier caso, y también como Darío en “El humo de la pipa”, la experiencia es claramente visionaria, y no espera menos el fumador.

En primer lugar aparece Ofelia, pálida y rubia, la novia de Hamlet tan querida por los pintores prerrafaelitas, que le ofrece una flor y le sonríe, provocando en éste el encendido de su deseo y sus nervios. La sed de amor lo mortifica, intenta acercarla a sí para abrazarla y besarla, pero “*el beso queda tembloroso en mis labios*”⁵⁹⁹ y la joven huye, disolviéndose lentamente la visión, mientras cae la ceniza del cigarro.

En el segundo apartado, Palma nos introduce una escena de caza a la que

⁵⁹⁸Ídem, p. 435.

⁵⁹⁹Ídem.

acuden varios nobles, en un tiempo al parecer pasado. El protagonista resuelve tomar parte en la cacería y se encuentra con Eglantina, la hija del conde Lascaro, a quien besa en los labios antes de recibir un latigazo y un desafío. La joven lo amará, dice, si consigue vencerla en lucha. Y así lo hacen. Y entonces ella lo ama, y el conde Lascaro regresa triunfalmente con el oso Atta-Troll colgando de su caballo y la ensoñación empieza a esfumarse. El cigarro se ha apagado, el humo se ha desvanecido y vuelve a encender la colilla.

En el último apartado también aparece una mujer. La llaman la Reina, es extrañamente seductora, pero nuestro hombre no la reconoce. Se acerca a ella y le pregunta quién es, y ésta le dice que es amable con los poetas, que los hombres la quieren y le invita a entrar en su palacio blanco. Allí, en un salón, se encuentran Mozart, Goethe, Heine y Nerval. Luego ella lo conduce a su lecho, y él observa que se trata de un ataúd. Vuelve a preguntarle quién es, y ella responde que es la Muerte, la Reina Muerta, intenta besarlo y él siente un terrible dolor, justo cuando la última visión se esfuma. Se ha llevado equivocadamente el cigarro a los labios por el lado del fuego.

En este relato vemos una vez más la enorme curiosidad de Clemente Palma por las posibilidades visionarias de las sustancias, que pueden servir, según él, para la acción creativa como intensificadoras de los elementos de la fantasía del poeta, como profundos espejos de la psique del escritor, y como instrumentos para la exploración y el ensanchamiento de los límites de lo experimentado y de la literatura. En este caso, el fumador manifiesta sus obsesiones eróticas, que se proyectan hacia tres bellas y nobles mujeres (Ofelia y Eglantina son nobles, la Muerte es una Reina), y que no logran nunca hacerse realidad, frenadas siempre por la condición de la experiencia (se trata de ensueños) y por la estrechez temporal de cada bocanada de humo. Como en el relato que hemos analizado anteriormente, el erotismo y la Muerte se manifiestan como dos de los temas más recurrentes del escritor, quien reconoció en entrevistas dudar de la existencia de una vida después de la vida y se interesó sobre el misterio en muchos de sus relatos.

Lo que parece claro es que Clemente Palma era un hombre tremendamente curioso, y sus relatos visionarios revelan su interés por la narratividad, por la proyección de imágenes, y por emplear las sustancias para hollar las fronteras de la literatura, siempre en búsqueda del más allá, de lo nuevo, enmarcando así su labor creativa dentro del proyecto de la Modernidad.

Ventura García Calderón escribió un prólogo a *Cuentos malévolos*, titulado “El viaje singular del señor Palma”, donde nos deja ver su visión personal del escritor y resalta el interés de Palma por la experiencia y el relato visionario. Así, nos introduce en una escena en que ambos leen una traducción de De Quincey mientras fuman cigarrillos egipcios, y en las visiones que empiezan a padecer después de un extraño temblor. García Calderón acompaña a su amigo por diferentes lugares, un paisaje con prados pálidos y verdes donde ven un templo y una adolescente desnuda; más tarde un lugar crepuscular, una mujer que parece muerta, Dante, Dante Gabriel Rossetti, Ofelia, Baudelaire que “*sacaba pastillas de opio de una cajita versallesca en cuya esmaltada pintura sonreía Pandora*”⁶⁰⁰; un nuevo escenario nos presenta los horrores del mundo, los anhelos más profundos de los dos peregrinos, Villiers de l’Isle Adam, y, continúa García Calderón:

*“Harapientos, lastimosos, mendicantes, vimos pasar a quienes no tuvieron religión o lirismo para engañar la miseria terrena, los que tomaron alcohol, y opio, y éter, y hachisch, y se crucificaron con agujas de morfina, y Cabet, Moro y Campanella, los inventores de utopías, los que sufrieron hambre infinita y perdonable de paraísos...”*⁶⁰¹.

La ensoñación se acerca a la pesadilla, pero el compañero (parece que se trata de Palma) le tranquiliza, y le dice que ama lo que llaman los hombres absurdo o inverosímil, pero que sucede en algún lugar. Entonces la atmósfera se serena, entra

⁶⁰⁰Ídem, p. 173.

⁶⁰¹Ídem, p. 174.

en escena una luz buena, mitigada, y de repente se encuentran en una Biblioteca (lugar de trabajo de Clemente Palma) y “*tres lindos pimpollos*”⁶⁰², al parecer las hijas del escritor, le piden que juegue con ellas. De la exploración de lugares desolados, Ventura García Calderón nos dirige hacia el corazón, que él presenta como tierno, de su compañero. De particular interés es el último párrafo del relato visionario, porque en él se define al modernista peruano y porque nos deja ver que, tal y como pensaba Unamuno, en el autor de *Cuentos malévolos* no había tanta malevolencia:

*“Y vi entonces un “capricho” de Goya, vi al diablo, al asesino de viejas, al bebedor de hachisch, al malvado y al cínico, lo vi empujar -ogro serio y silente- en una carretilla de libros, al más lindo paquete de carne humana. Y era como un ermitaño que se ha encontrado rosas. Y era como un ogro que no se come a los niños. Y era como un don Quijote evangélico, que es bueno, bueno, tierno, a pesar de la fosca figura en agraz”*⁶⁰³.

Si bien García Calderón deja clara la atracción que sentía Palma por la experiencia drogada, el relato visionario, los elementos más pesadillescos u oscuros de la realidad y los autores decadentes que sirvieron de fuente a los modernistas, ésta parece no hallar concordancia con el carácter bonachón y paternal del autor, que vive su literatura quizá como una pose o que, más bien, reconoce su labor como inscrita en una misión que está más allá de sí. Más allá de su carácter o de su actitud vital, ligada al intento de la Modernidad de bajar hasta el cieno, el limo, los espacios oscuros, para encontrar allí una puerta, una vida nueva, más ancha, más creativa, más llena de significación.

602Ídem, p. 176.

603Ídem.

9. 4. Leopoldo Lugones. La hermandad de los Hashishins

Si la literatura drogada durante el Modernismo fue señal del interés de los escritores por el viaje interior, o la exploración del alma propia, hemos de imaginar que Leopoldo Lugones (1874-1938), uno de los escritores que más distancia pusieron entre su vida y su obra⁶⁰⁴, no debió de sentirse muy atraído por la revelación literaria de la experiencia drogada. Y así fue. El gran escritor argentino, tan afamado por sus obras en poesía y prosa como por sus vaivenes políticos (pasó por todas las ideologías del momento, desde el anarquismo hasta el autoritarismo militarista), y por su misterioso suicidio con cianuro, mencionó escasamente las sustancias, y se vinculó aún más escasamente a ellas.

Sin embargo, más allá de una breve mención al opio en “Quimera lunar”, uno de los poemas de *Lunario sentimental* (“desde el profundo diván/ gusta uno su dulce opio,/ y se despide algo propio/ en las velas que se van”⁶⁰⁵), el interés por las drogas le llegó a Lugones a través de sus investigaciones ligadas al ocultismo. Efectivamente, el escritor fue amante de la ciencia y del esoterismo, estudioso del mundo helénico y orientalista, trabajador laborioso y cincelador concienzudo de su literatura. En su imaginario persiste, como en el de casi todos los modernistas, un profundo anhelo de la unidad perdida, que cristaliza en su ingreso en la masonería, formando parte, a partir de 1898, de la cofradía ocultista “Rama luz”, de la Sociedad Teosófica Argentina.

Escribe al respecto Marisa Moyano:

“La búsqueda de la unidad en un mundo fragmentado por la irrupción abrupta de la modernidad finisecular produce también una tendencia dentro del movimiento modernista ligada -más que al reino de

604Escribe al respecto Jorge Luis Borges: “Lugones está, por decirlo así, un poco lejos de su obra; ésta no es casi nunca la inmediata voz de su intimidad sino un objeto elaborado por él” (Borges, *Leopoldo Lugones*, Buenos Aires, Pleamar, 1965, p. 96).

605Lugones, *Obras poéticas completas*, Madrid, Aguilar, 1959, p. 236.

la fantasía y el exotismo- al “oscurantismo” en términos de esoterismo, ocultismo, espiritismo y teosofía, como puente entre una concepción cientifista de la vida (...) y un orden superior que se percibe regido por el espíritu”⁶⁰⁶.

Fue a través de esa vía (la del estudio de lo misterioso) como Lugones se acercó, casi sin darse cuenta, a una sustancia como el hachís. Para ello, hemos de esperar a la publicación, en 1924, del libro de relatos ensartados *Cuentos fatales*, cuyos tres primeros cuentos tratan asuntos relacionados con el Oriente, centrándose el tercero de ellos, “El puñal”, en la llamada Secta de los Asesinos, o, más bien, hermandad de los “hashishin”, o tomadores de hachís, por la que ya se había interesado Théophile Gautier y de la que había hablado Marco Polo en su *Libro de las Maravillas*.

El contenido de “El puñal” aparece anunciado en el relato anterior, “Los ojos de la reina”, donde el personaje que interactúa con Lugones (el escritor se pone a sí mismo como protagonista) le aconseja que abandone los estudios “sobre la antigua “Orden de los Asesinos””⁶⁰⁷, y se inicia con la sorpresa de Lugones por haber encontrado “por mis propios medios la palabra secreta de los iniciados drusos (...) con que pretendían llamarse por influencia mental, a despecho de la distancia y de los obstáculos (...), los discípulos del Viejo de la Montaña”⁶⁰⁸.

A continuación, Lugones introduce al lector en el tema y menciona brevemente que la Orden de los Asesinos aterrorizó en los siglos XI y XII el Oriente musulmán, y que el Viejo de la Montaña, su líder, había sido condiscípulo de Omar Khayam.

Se presenta entonces un hombre que quiere hablar con él, dice venir de parte del emir Arslán, y, al hacerlo pasar, le revela que en realidad viene por su cuenta y

606Marisa Moyano, “Una interpretación hermenéutica del Modernismo esotérico. El caso de Leopoldo Lugones”, *Sincronía*, nº 3, 2004, <http://sincronia.cucsh.udg.mx/moyanof04.htm>.

607Lugones, *Las fuerzas extrañas. Cuentos fatales*, México, Editorial Trillas, 1992, p. 85.

608Ídem, p. 87.

porque sabe que Lugones conoce la existencia de la Santa Fidelidad. El escritor reconoce en el hombre a *“uno de esos dominadores del misterio”*⁶⁰⁹, y el visitante le pregunta por su nombre y le dice que su destino está ligado a la violencia. Después, inicia un breve interrogatorio a través del cual quiere comprender la opinión exacta que al escritor le merece la Orden que ha estudiado, y a través de las palabras del relato, el lector puede acercarse al posicionamiento del argentino en relación al hachís.

Lugones reconoce que la traducción de asesinos fue un error, *“es un equívoco bien conocido sobre la voz árabiga “hashishin”, o tomador de “hashish”*”⁶¹⁰, y cuando el oriental le pregunta si sabe por qué tomaban *“hashish”* y llevaban siempre un puñal encima, él responde:

*“Lo del puñal sí, lo del “hashish” no, a menos de aceptar la leyenda según la cual se embriagaba a los iniciados para darles una impresión anticipada del Paraíso, poniéndolos en la misma situación que al “dormido despierto” de las Mil y una Noches...”*⁶¹¹.

Un poco más allá, Lugones aclara que el puñal lo llevaban como protección para las potencias hostiles de la sombra y por necesidad patriótica, ya que eran una hermandad con carácter nacionalista que solía ajusticiar a los más poderosos, y el visitante le aclara la relación que el grupo tuvo con el *“hashish”*:

“La leyenda del “hashish”, que anticipaba al iniciado la hartura sensual y los besos de las huríes, es, pues, absurda: juego de niños, inconcebible con aquellos bravos y aquellos sabios que hicieron la primera gran logia, llamada Casa de la Sabiduría, una verdadera academia de ciencias, famosa en todo el Oriente (...)

La iniciación prescribía el “hashish” al entrar en el tercer grado,

609Ídem, p. 90.

610Ídem, p. 92.

611Ídem.

con el fin de poner al adepto en trance de recibir la comunicación de ciertos poderes ocultos.

No era otro el objeto de “kikeón” que tomaban los iniciados en los misterios de Eleusis; y los cristianos consagraban con vino, que es también una bebida embriagadora. En el siglo II los acusaban de ebriedad mística, como a “nuestros” hermanos novecientos años después”⁶¹².

Con esta rectificación de Lugones a la idea generalizada de que en la secta se daba a los discípulos hachís para ofrecerles una visión alucinada del paraíso y contar luego con su lealtad, el escritor nos deja ver su ancha comprensión del consumo de una sustancia en un contexto ritual tradicional. Los seguidores del Viejo de la Montaña tomarían resina del cannabis en un momento muy preciso (efectivamente, como lo hacían los asistentes al los Misterios de Eleusis), y con un objetivo no sensual, sino espiritual: el de alcanzar conocimientos profundos, ocultos. La sustancia se volvería entonces reveladora de un orden superior, maestra para los iniciados.

Lugones nos ofrece una visión de la droga muy alejada de la de los adictos consumidores modernos, cuyo uso profano y profanador del opio o del hachís los conduce a lugares muy diversos. Y al interesarse por mundos tan alejados al suyo como el del Próximo Oriente medieval, parece a la vez poner distancia entre su literatura y él y buscar la cercanía de otro tiempo, de otro espacio y otra manera de observar el mundo y mirar la vida, para hallar puertas que abrir a la estrechez de la modernidad. Desde ese punto de vista, la mención al hachís podría ser señal de que es posible encontrar vías de acceso a realidades superiores, ignoradas o maltratadas por la contemporaneidad.

El relato continúa. El viajero revela que la orden pedía la pureza de sangre a los iniciados, que la doctrina enseñaba la igualdad de todas las religiones y la

⁶¹²Ídem, p. 94.

presencia de Dios en cada alma, siendo la mujer el ser venerado por todos los miembros. Luego le enseña a Lugones un puñal, con una empuñadura de bronce y cualidades mágicas (*“si usted fija con intensidad su mirada en la hoja (...) y piensa sin discrepar en una persona ausente, no tardará en verla cual si estuviese a su lado”*⁶¹³), y le cuenta una historia desdichada. Para el perfecto caballero, le dice, amar es morir, y sólo alcanza la inmortalidad quien domina el amor de la mujer. En ella, en la mujer, *“está el secreto de todo heroísmo y de toda gloria”*⁶¹⁴. Y él se ha enamorado de una joven drusa, que le hizo entrar en contacto con su ángel, algo que sólo ocurre después de haber vivido muchas vidas. Al conocerla supo que, sometiéndose al amor de la mujer, debería aceptar la ley de la muerte, pero no podía escapar de ella, porque estaba inscrita en su destino. Para intentar huir, se expatrió, sabiendo que no serviría de nada, y ahora ella está viajando hacia donde él se encuentra. Los compatriotas no quieren que ella vaya a un país extranjero, y le han dado dos opciones, o retornar en el mismo buque en el que viene, o morir por la ley del puñal. Él está dispuesto a arriesgar su vida para que ella se salve, le pide a Lugones que le haga llegar una carta al emir (la muchacha sí lo obedecería a éste) y le dice que si muere peleando en la frontera de Afganistán, como gesto de gratitud, le regalará su puñal. Luego desaparece, y Lugones duda si es su mente quien ha creado esa ilusión.

Pero un día, mientras, durante una reunión, alguien ejecuta una sonata de Beethoven, algo cae detrás del piano y el escritor comprende que se trata del puñal. Así es, aunque ha llegado con la hoja despulida, muerto. Y así acaba el texto.

La historia de amor que introduce Lugones al final del relato, capaz de hacer bajar al místico de la eternidad al tiempo, recuerda a la novela que publicará pocos años después que “El puñal”, *El ángel de la sombra*, de 1926, en la que el ángel, la amada, dará su vida para la salvación y elevación espiritual del amante⁶¹⁵, quien, al

⁶¹³Ídem, p. 98.

⁶¹⁴Ídem, p. 99.

⁶¹⁵Al morir Luisa, al final de la novela, Suárez Vallejo se sume en la tristeza y el deseo de suicidio,

decirle adiós a ella, recibe el ofrecimiento de ingresar en la Hermandad del Viejo de la Montaña. Esta misma idea está presente en la leyenda, tan difundida en el Próximo Oriente, de los amores entre Layla y Machnún, y en la relación de amor maestro-discípulo que mantuvieron el poeta sufí Rumi y Shams de Tabriz, cuya desaparición llevó al primero inicialmente a la desesperación, para elevarlo posteriormente a las cotas más altas de conocimiento espiritual.

Lugones reconoce el uso ritual de una sustancia como el hachís y la posibilidad de un conocimiento de lo eterno, al que la droga, tomada en un momento determinado, podría acercarnos. Se separa así del positivismo de su tiempo y del materialismo en el que se habían sumergido las ciencias. Por instantes intuye lo oculto, busca palpar el más allá, escapar de una realidad que le resulta demasiado estrecha. Se mantiene hasta el final discreto en relación a su privacidad. Pero los últimos textos que escribió (y entre ellos, los que hemos visto) señalan la posibilidad del encuentro, a la vez único y nefasto, del amor verdadero, el que acerca a dos seres hechos el uno para el otro, el que logra que el hombre se encuentre con su ángel. Al parecer él mismo vivió un enamoramiento de ese tipo, con más de cincuenta años, y se mató con cianuro en 1938, sin dejar motivos escritos, misteriosamente.

pero llega entonces Ibrahim Asaf y le dice: *“El sacrificio de un ángel le ha abierto las puertas de la eternidad. Ahora conoce usted el secreto. No tardará mucho en sentir materialmente sus consecuencias”* (Lugones, *El ángel de la sombra*, digitalizado por librodot.com, <http://www.xabier.org/recursos/descargas/40kyX7Xg.pdf>, p. 88.

9. 5. José Juan Tablada. El ensueño en Oriente

El escritor mexicano José Juan Tablada (1871-1945), es definido literariamente por Octavio Paz como “*una pequeña caja de sorpresas*”, donde caben

*“plumas de avestruz, diamantes modernistas, marfiles chinos, idolillos aztecas, dibujos japoneses, una calavera de azúcar, una baraja para decir la buena ventura, un grabado de “La Moda en 1900”, el retrato de Lupe Vélez cuando bailaba en el teatro Lírico, un lampadario, una receta de las monjas de San Jerónimo que declara cómo se hace la conserva de tejocotes, el arco de Arjuna... (...)”*⁶¹⁶.

Autor de poesía y prosa, fue capaz de evolucionar literariamente desde el verso modernista hasta una adaptación al español del haiku japonés, y personalmente desde el desorden vital, la bohemia y la exploración de lo excesivo hasta el gusto por lo espiritual, el encuentro con la naturaleza y la armonía que halló en Japón. No siempre la transformación acabó por completo con la etapa anterior, pero la curiosidad del escritor se puso al servicio siempre de un ensanchamiento de su imaginario.

Sus estudiosos han destacado su carácter profundamente escéptico⁶¹⁷, y en sus poemas podemos ver, como en “Ónix”, un anhelo casi nostálgico del escritor (quizá ese anhelo justificó su búsqueda de intensidad a través de las drogas y su penetración en la cultura japonesa) por tocar la vida, por sentir a su corazón palpar:

*“Torvo fraile del templo solitario
que al fulgor de nocturno lampadario*

⁶¹⁶De Paz, *Las peras del olmo*, México, UNAM, 1965, citado por Esperanza Lara Velázquez en Tablada, *Obras III: Los días y las noches de París. Crónicas parisienses*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988, p. 9.

⁶¹⁷Escribe sobre él Max Henríquez Ureña: “*Tablada era un escéptico. La nota sentimental, cuando aparece en sus versos, no es espontánea ni afortunada*” (Henríquez Ureña, *Breve historia del Modernismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1954, p. 480).

*o a la pálida luz de las auroras
desgranas de tus culpas el rosario...
-¡Yo quisiera llorar como tú lloras!*

*Porque la fe en mi pecho solitario
se extinguió como el turbio lampadario
entre la roja luz de las auroras,
y mi vida es fúnebre rosario
más triste que las lágrimas que lloras.*

(...)

*Porque no me seduce la hermosura,
ni el casto amor, ni la pasión impura;
porque en mi corazón dormido y ciego,
ha caído un gran soplo de amargura,
que también pudo ser lluvia de fuego.*

(...)

*Fraile, amante, guerrero, yo quisiera
saber qué obscuro advenimiento espera
el amor infinito de mi alma,
si de mi vida en la tediosa calma
no hay un Dios, ni un amor, ni una bandera”⁶¹⁸.*

Tablada fue aficionado a la heroína, la marihuana, el hachís y el ajénjo⁶¹⁹, que

⁶¹⁸Tablada, *Obras I: Poesía*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1971, pp. 272-273.

⁶¹⁹En su diario podemos leer, en relación al sábado 2 de abril de 1904, que está haciendo ejercicio todos los días y toma sus medidas corporales para poder seguir un entrenamiento ordenado. Escribe: “*As I am taking exercise daily and in physical culture training and in order to know how I improve hereafter, I took my body measurements today*” (Tablada, *Obras IV: diario (1900-1944)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1992, p. 32). Guillermo Sheridan, encargado de la edición de la obra, señala al respecto que

le llevaron en alguna ocasión a asistir a una casa de salud para reponerse. En París, reconoció que el gusto por las obras de arte, y en particular las estampas japonesas, lo salvaba de caer en los vicios, tan presentes en la vida de la capital francesa (*“sombras amadas y venerables que me acompañan y me guían para salvarme de vulgares promiscuidades en este París donde los vicios, como el Sena a veces, se desbordan inundándolo todo”*⁶²⁰); y la que fue su mujer desde 1903, Lily Sierra, contraria al gusto del escritor por las sustancias, le escribe en una carta de 1909 a su hermana Tarsila (se separarían hacia 1913, divorciándose después): *“arreglaba yo su estudio y entre los kakemonos, en la cómoda japonesa, además de haschisch encontré unos retratos y unas cartas...”*⁶²¹.

Las distintas pinceladas de su biografía nos enfrentan a un hombre aficionado, si no adicto, a los paraísos artificiales. ¿Qué decir de su obra?

En su diario apenas hay menciones a sustancia alguna. El prologuista de la edición de la Universidad Nacional Autónoma de México, Guillermo Sheridan, destaca las *“ojeras de ajenjo”*⁶²² del escritor y su curiosidad voraz ante todo lo que la vida le presentaba. En el interior de la obra, Tablada se refiere a las fondas de chinos adormecidos por el efecto del opio⁶²³, el editor señala que a la novia del escritor, que sería luego su mujer, no le gustaba su afición al ajenjo y los paraísos artificiales, y refiere en nota escrita en 1922 su consumo de morfina debida a un cólico nefrítico⁶²⁴. En 1926, para acabar, escribe un pequeño poema en tono humorístico en que

“Tablada ha decidido regenerarse, quizá por la influencia benéfica de su matrimonio. Adicto a la heroína, la marihuana, el haschisch y el ajenjo, tuvo que ingresar en alguna ocasión a una casa de salud a reponerse. A partir de este momento, su dedicación al deporte acusa su franca voluntad de rehabilitación”.

620 Tablada, *Obras III: Los días y las noches de París. Crónicas parisienses*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988, p. 137.

621 Citado en Tablada, *Obras IV: diario (1900-1944)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1992, p. 71.

622 Ídem, p. 6.

623 Escribe el autor, el martes 15 de mayo de 1900: *“Tras de cenar pésimamente en Camacho en una fonda de chinos amodorrados por el opio, me duermo y despierto a las 10 de la noche en Torreón, donde tiple, barítono, americanos y demás pasajeros bajan, quedando yo solo en el carro”* (ídem, p. 26).

624 Señala Tablada: *“fuerte cólico nefrítico cuyos dolores que sufrí durante más de tres horas no cedieron sino después de dos inyecciones de morfina de un centigramo y medio cada una, o sea, ¼ grain”* (ídem, p. 195).

menciona el opio:

*“Confundir el kohol con
la col,
la lechuga con
la lechuza,
el opio con
el apio,
la crinolina con
la creolina”*⁶²⁵.

Más significativas son sus menciones en la segunda parte de sus memorias, *Las sombras largas*, donde dedica varios capítulos sucesivos a la marihuana, al uso cada vez más frecuente que de ella se está haciendo en la sociedad mexicana y a sus virtudes y sus peligros. Escribe Tablada:

*“-¡Marihuana! (...) ¡Viaje a la Cuarta Dimensión! ¡Ventana del Hiperespacio! Para los cerebros fuertes y las conciencias sanas; pero para los cerebros débiles y las mentalidades inferiores, desencadenamientos de las bestias internas, asesinato, posesión diabólica... De todos modos... ¡Aventura siniestra!”*⁶²⁶.

Tablada no ofrece en este texto su visión de una moral concreta de la droga. La sustancia por sí misma no es medicina ni es veneno, lo que la convierte en una u otra cosa es la salud y la fortaleza del consumidor: el fuerte podrá disfrutar de ella como ventana hacia conocimientos profundos; el débil se asomará, al tomarla, a sus dolorosos mundos inconscientes, a sus peores temores y sus fantasmas.

En cualquier caso, la droga ha pasado a formar parte (quizá Tablada leyó el texto de Gutiérrez Nájera sobre las drogas) de la llamada Santísima Trinidad del

⁶²⁵Ídem, p. 282.

⁶²⁶Recogido en Saborit (selección y prólogo): *José Juan Tablada. Los Imprescindibles*, México, Cal y Arena, 2008, p. 530.

México de la época, junto con el alcohol y la sífilis⁶²⁷. El uso de la droga se extiende desde las prisiones y los cuarteles hasta nuevos espacios sociales.

En la única novela conocida de Tablada, *La resurrección de los ídolos*, publicada por entregas en el periódico en 1924, de asunto indígena, el mexicano escribe también sobre distintas sustancias, como el hachís, el opio y especialmente la marihuana, acompañada en el libro por todo su argot: “grifo”, “mota”, “Chabela”, “chicharra”, “Vacilar e olete”, etc.

Tablada escribió también un artículo sobre “Las misas negras de la marihuana”, publicado en 1908, donde describía el espacio y el ritual en que nuevos consumidores eran introducidos al consumo de esta droga, y su fuerte vinculación con los herbolarios.

En cuanto a la poesía de Tablada, donde más referencias a las drogas encontramos es en los versos que corresponden a la etapa más modernista del escritor, en particular en *El florilegio*, su obra más aplaudida. Tablada entreteje todos los acontecimientos florecientes en que se envuelve la naturaleza durante la primavera, e introduce a las sustancias como elementos de ese mundo natural o sus efectos como metáforas de los que provoca la estación del año:

“(…) Y luego,
mientras el coro de bacantes sigue
el ondulante ritmo de los versos,
en el harem de rojas amapolas,
dormido con el opio de sus besos,
el rubio polen, el vencido amante
escucha entre sus sueños,
que se alejan, volando, las cantáridas

⁶²⁷“Así se separaron los tres hediondos personajes que constituyen el verdadero Estado Mayor de los motines: el Alcohol, la Marihuana, la Sífilis” (ídem, p. 585).

y que se ahogan los vibrantes versos”⁶²⁸.

El escritor lee el *anima mundi* enlazada y dando unidad a todo lo que sucede y le regala una pequeña alabanza al opio:

*“¡Amapola sensual, adormidera!
Tu cáliz es el ánfora del sueño;
sigue cantando tu canción de olvido
aduerme con el opio de tus besos,
mientras llegan las pálidas y tristes
flores que cuelgan en festones trémulos,
las que pierden su aroma y se marchitan
adornando los blancos mausoleos*”⁶²⁹.

A lo largo de la obra del escritor mexicano, todas las referencias al opio estarán ligadas a sus efectos narcóticos y a su capacidad para otorgar el olvido de las penas. Así, en el poema “Florón”, habla de “el “*Floreal*” que estalla cuando adormece el opio”⁶³⁰.

Si nos centramos ya en las composiciones de “El florilegio”, hemos de señalar el predominio de referencias al opio, ligado siempre a las culturas del Extremo Oriente, y cómo todas ellas tienen que ver con el sueño y el olvido que la sustancia provoca. En “*Simbólica*”, poema dedicado a una mujer amada (está escrito en segunda persona del singular), el escritor compara el poder de la mirada de ella con el de un narcótico (“*las miradas de tus ojos/ aureolados de antimonio/ aduermen como un narcótico*”⁶³¹), y señala su gusto por el opio que hace olvidar la neurosis: “*Y huyes del mundo tedioso,/ en tus dedos de oro/ bebiendo gotas de opio,/ quedando pálida y fría/ sobre tu lecho, tendida/ como la estatua en la cripta...*”⁶³². A continuación, el escritor la invita a un encuentro amoroso, que compara con una experiencia con hachís: “*¡Dame el hachís de tu seno!/ libra tu pálido cuerpo,/ ¡abre*

628Ídem, p. 66.

629Ídem, pp. 66-67.

630Ídem, p. 76.

631Ídem, p. 222.

632Ídem.

*la puerta del cielo!”*⁶³³.

En “Japón” Tablada ensalza las virtudes de su país amado, e inicia el poema así: “*¡Áureo espejismo, sueño de opio,/ fuente de todos mis ideales!/ ¡Jardín que un raro kaleidoscopio/ borda en mi mente con sus cristales!*”⁶³⁴. El escritor le otorga cualidades casi oníricas al país nipón, que habría sido generado por una imaginación portentosa, inmiscuida en un ensueño de opio. Más adelante, Tablada insiste en la fuerte unión entre Japón y la resina de la adormidera: “*Tú eres el opio que narcotiza,/ y al ver que aduermes todas mis penas/ mi sangre -roja sacerdotisa-/ tus alabanzas canta en mis venas*”⁶³⁵. No hay duda de que el mexicano ha encontrado un lugar en el que su alma, y su cuerpo, se sienten como en casa, recuperan la salud y la armonía, y encuentran un hogar.

En “Crisantema”, Tablada narra una historia, la del dolor que siente el Daimio (eran los soberanos feudales del Japón antiguo) por la muerte de su adorada Crisantema. Los elementos de la naturaleza acompañan a su tristeza cerrándose, ocultándose, callando los faisanes su vuelo, y el Daimio acude al opio para mitigar su dolor, aunque al despertar vuelve de nuevo a encontrarse con el ataúd de sándalo en el que yace muerta su amada:

*“¡El Daimio le pide al opio
consuelos a su tristeza!
¡Dejad que el sutil veneno
arda inflamando sus venas
y que evoque las memorias
de sus alegrías muertas!
(...)
¿No veis que cuando despierta
de los éxtasis do vaga
su adorada Crisantema,*

⁶³³Ídem, p. 223.

⁶³⁴Ídem, p. 231.

⁶³⁵Ídem.

*melancólico y sombrío
fija su vista serena
en un ataúd de sándalo
y en un sudario de seda...? ”⁶³⁶.*

En “Noche de opio”, también ambientada en el mundo japonés, Tablada nos presenta, en la noche, fundidos el sentimiento humano y los aconteceres naturales, a la princesa Satsuna: “*La noche, el lago y la luna/ desde el alto mirador/ ve la princesa Satsuna/ ebria de opio y de amor*”⁶³⁷. La joven, introducida por la sustancia en los secretos de la naturaleza, se acompasa con ella, se armoniza en ella, y sueña su amor y contempla la belleza de la luna. Pero en un momento algo la turba, y una lágrima se escapa de sus ojos: “*La luna brilla en el piélagos/ azul; pero ella ha mirado/ revolotear un murciélago/ como un crespón agitado*”⁶³⁸.

Parece que el opio se presenta, para Tablada, como elemento integrante de la cultura japonesa, narcótico, generador de sueños, propiciador del olvido momentáneo de las penas, y también favorecedor de estados de conciencia en los que el adentro (el sentimiento humano) y el afuera (los sucesos de la naturaleza) se armonizan, se funden, son difíciles de separar. Quizá el escritor halló esa armonía que cantan sus poemas en Japón y por ello convirtió al país nipón en referencia fundamental de sus obras y en horizonte de su imaginario poético.

⁶³⁶Ídem, p. 234.

⁶³⁷Ídem, p. 236.

⁶³⁸Ídem, p. 238.

**CAPÍTULO 10. LITERATURA Y DROGAS EN LAS
FRONTERAS DEL MODERNISMO
HISPANOAMERICANO: HORACIO QUIROGA Y
RAMÓN MARÍA DEL VALLE-INCLÁN**

Afrontamos en este capítulo a dos autores que, si bien no pueden ya ser considerados propiamente como modernistas hispanoamericanos (Quiroga se alejó del movimiento, aunque empezó su carrera cercano al mismo, y Valle fue modernista pero español, aunque viajó mucho por América y se nutrió de su espíritu y de su literatura), sí son de gran utilidad en el estudio del imaginario de las drogas en los escritores de la época, porque ambos experimentaron y reflexionaron sobre ellas y porque pueden servir de espejo en el que reflejar (por similitudes o diferencias) los autores que hemos visto en las páginas precedentes.

Quiroga está en las fronteras del modernismo hispanoamericano porque se inició como modernista, porque fue un hombre fronterizo (desde muchos puntos de vista) y porque se alejó conscientemente de la búsqueda interior que emprendieron los modernistas, rechazando todo lo artificial y anhelando un lugar físico (lo encontró en la selva) en el que asentar su atormentado corazón; Valle-Inclán se sitúa en las fronteras espaciales del modernismo hispanoamericano, porque fue español, aunque conoció bien América y escribió sobre ella, fue amigo de Rubén Darío y, quizá, el autor que exploró hasta lugares más hondos (no en vano dedicó un poemario entero al hachís en *La pipa de Kif*) las posibilidades del consumo de sustancias.

Por todo ello no queríamos acabar este trabajo sin aludir a las experiencias y reflexiones de estos dos autores sobre las drogas.

10. 1. Horacio Quiroga. El infierno artificial

El escritor uruguayo (rioplatense, más bien, como destaca Rodríguez Monegal⁶³⁹) Horacio Quiroga (1878-1937) fue un hombre de frontera. De frontera en lo literario, porque caminó entre el modernismo, el decadentismo y el naturalismo sin identificarse realmente con ninguna de esas escuelas, escribiendo en la etapa final de su evolución literaria pequeños tratados teóricos, como el “Decálogo del perfecto cuentista”, en los que guiaba al escritor de cuentos, aceptaba el magisterio de los genios, reconocía la importancia del lector y de los personajes en las historias, y, en vez de perderse en los mundos interiores, defendía hallar la palabra exacta, precisa, comprensible, y dejar morir la emoción para evocarla más tarde desde la racionalidad.

Horacio Quiroga era un hombre de frontera también en el modo de afrontar la vida. No en vano buscó con ahínco su lugar en el mundo después de no hallarlo en París, la ciudad soñada de los modernistas, y acabó encontrándolo (encontrándose) en una zona fronteriza entre Argentina, Paraguay y Brasil, Misiones, el territorio selvático en que se habían establecido los jesuitas en la Edad Moderna. A diferencia de los modernistas, amantes casi todos del ambiente urbano, él pareció afrontar un regreso a lo natural, como Robinsón en busca de la verdadera esencia y sencillez de las cosas.

Su espíritu fronterizo se forjó desde la infancia en un modo de ser, o de estar, siempre cerca de la muerte. Cuando tenía sólo dos meses y medio, su padre, Prudencio Quiroga, falleció de un accidente de caza. Años después su padrastro, habiendo quedado paralítico, decidió suicidarse con una escopeta. En 1902 el joven

⁶³⁹Escribe el estudioso:

“Nacido en una ciudad uruguaya que mira a la costa argentina, hijo de una uruguaya y de un argentino radicado en el Uruguay, criado y educado en su tierra natal pero consagrado como escritor en la Argentina, Horacio Quiroga tiene, como pocos, el derecho a no ser considerado ni uruguayo ni argentino, sino rioplatense” (Rodríguez Monegal, *Genio y figura de Horacio Quiroga*, Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1969, p. 11).

Quiroga mató, por accidente, a un amigo y colega literario junto al que estaba probando un arma. Su primera mujer, Ana María Cires, decidió quitarse la vida con bicloruro de mercurio, cuando vivían en San Ignacio. Él mismo se suicidó, años después, al enterarse de que una prostatitis que padecía era en realidad cáncer, envenenándose con cianuro. Y la cosa no quedó ahí. Leopoldo Lugones, con quien había viajado por primera vez a la selva, se quitó la vida al año siguiente, y también lo siguieron, prolongando un destino familiar trágico, y a pesar (o precisamente por ello) de la durísima educación a la que los sometió, para fortalecerlos, sus hijos Eglé y Darío.

La muerte accidental llena las páginas de los cuentos de Quiroga. Cuando ésta es artificial, la tragedia parece ser mayor. En la selva, al menos el ser humano podía ser algo así como un hombre al que le pica mortalmente una serpiente y, como no quiere fallecer tan pronto, se sube en una barca y navega por un río. Es posible que en los días pasados en Misiones, el escritor soñara con una muerte natural. Y, aunque él recurrió al cianuro después de que el destino le impusiera la enfermedad, en las páginas que escribió durante sus últimos meses de vida parece que de algún modo se encontró con ella, la acarició, comprendió la esperanza que conllevaba el presentimiento de la muerte cuando ésta llegaba una vez dados sus frutos la vida. Se lo dijo así en una carta a Ezequiel Martínez Estrada:

“Hablemos ahora de la muerte. Yo fui o me sentía creador en mi juventud y madurez, al punto de temer exclusivamente a la muerte, si prematura. Quería hacer mi obra (...) Cuando consideré que había cumplido mi obra (...) comencé a ver la muerte de otro modo. Algunos dolores, ingratitudes, desengaños, acentuaron esa visión y hoy no temo a la muerte, amigo, porque ella significa descanso. That is the question. Esperanza de olvidar dolores, aplacar ingratitudes, purificarse de desengaños. (...) Más todavía: retornar al no ser primitivo, antes de la gestación y de toda existencia (...) ¿Y si reaparecemos en un fosfato, en un brote, en el haz de un prisma? Tanto mejor, entonces. Pero el asunto

capital es la certeza, la seguridad incontrastable de que hay un talismán para el mucho vivir o el mucho sufrir o la constante desesperanza. Y él es el infinitamente dulce descanso del sueño a que llamamos muerte (...). La esperanza del vivir para un joven árbol es de idéntica esencia a su espera del morir cuando ya dio sus frutos. Ambas son radios diametrales de la misma esfera. Los dos comienzan y concluyen ”⁶⁴⁰.

Horacio Quiroga escribió también sobre las drogas y al hacerlo reflexionó, como en toda su obra, sobre la muerte y lo artificial. En “Una estación de amor”, texto que publicó por primera vez, aunque con título distinto, en enero de 1912, y en el que evocaba el reencuentro con una joven de la que había estado enamorado en la adolescencia, el escritor rioplatense se refirió a la morfinomanía de la madre de la joven y a cómo la sustancia había ido devorando también la vida de la amada cuando hubo pasado el tiempo y se reencontró con ella. Aunque en el cuento el protagonista intenta sustraerle la droga a la mujer, que utiliza como excusa para su consumo una afección en el riñón, la madre acaba muriendo de sobredosis de morfina.

En “El alcohol”, Quiroga pretende demostrar que, estando entre bebedores, es imposible (y hasta contraproducente) no sumergir la cabeza en el alcohol, y para ello relata la historia de un hombre que, acompañando a un grupo de borrachos y estando él sobrio, hubo de ceder tanto a los desvaríos de sus acompañantes que acabó encontrándose casi desnudo delante de la ventana en la que lo observaba su novia. Ésta lo dejó, y el protagonista recuerda la escena años después, mientras sigue soltero y tiene el hígado destrozado.

De particular interés son los dos relatos que vamos a analizar a continuación, “El haschich”, incluido en *El crimen del otro*, de 1903, y “El infierno artificial”, de 1913, que Quiroga incorporó inicialmente a *Cuentos de amor de locura y de muerte*, prescindiendo de él a partir de la tercera edición.

⁶⁴⁰Carta fechada en San Ignacio, el 29 de abril de 1936, meses antes de marchar al Hospital de Buenos Aires, en Quiroga, *Quiroga íntimo. Correspondencia. Diario de viaje a París*, Madrid, Páginas de Espuma, 2010, pp. 545-546.

“El haschich” narra paso a paso y detalladamente, apoyado por las notas que tomó un amigo de Quiroga durante la experiencia, una toma de hachís por parte del escritor y los efectos que éste produjo sobre él. El uruguayo intenta construir un relato objetivo, que pueda servir al lector para comprender la sustancia, y al posible consumidor para alejarse de ella. Se trata de un experimento para el que el uruguayo cede su propio cuerpo. Señala: “*En cierta ocasión de mi vida tomé una fuerte dosis de haschich que me puso a la muerte*”⁶⁴¹, y anuncia que contará lo que sintió.

La experiencia data de 1900. Rodríguez Monegal, junto a los biógrafos de Quiroga, destaca que el relato exagera la dosis tomada por el escritor. Para cuando éste se enfrenta a la droga importada desde el mundo próximo oriental, ya ha experimentado con el opio (que no le hizo efecto alguno), el éter (que le había provocado náuseas y dolor de cabeza) y el cloroformo (que utilizó como somnífero durante un año).

Como es difícil conseguir el preparado de haschich en su entorno, Quiroga recurre al extracto graso de *cannabis indica*, que le proporciona directamente un amigo suyo empleado de farmacia (dos píldoras de 0,10 gramos cada una). Sube luego a su casa, donde lo espera Alberto Brignole y se toma las dos píldoras seguidas de una copa de agua.

Después de dos horas sin ocurrir nada, hace preparar dos nuevas bolas de 0,50 gramos cada una y las consume de golpe en cuanto llega a su habitación. Media hora después empieza a sentir sus efectos, un entorpecimiento general. Entonces “*los dedos de la mano izquierda se abalanzaron hacia mis ojos, convertidos en dos monstruosas arañas verdes*”⁶⁴². La cara de su amigo se desfigura monstruosamente y se abalanza sobre él. Hay animales deformes y todos tienen un carácter abalanzante. La realidad acecha a Quiroga, el inconsciente que emerge con el consumo de la sustancia le recuerda su sensación de estar perseguido por un mundo que le es hostil.

641 Quiroga, *Obras. Novelas y relatos*, Buenos Aires, Losada, 1998, p. 222.

642 Ídem, p. 223.

Entonces se pone de pie y ya no ve más monstruos. Vive una sufridora necesidad de tener que mirarlo todo fijamente. Poco a poco se acerca la calma, a la que sigue la risa, sin objeto alguno. Después normalidad, cierto malestar, angustia, y continúa:

“A las 5 sentí un súbito malestar con angustia. El corazón saltó de nuevo, desordenadamente. Sentí un frío desolado, y entonces fue lo más terrible de todo: una sensación exacta de que me moría. La cabeza cayó. Al rato volví en mí, quise hablar, y de nuevo el colapso de muerte: la vida se me iba en hondos efluvios. Reaccioné otra vez; la fijeza atroz de las cosas me dominaba de nuevo. Quería moverme y no podía; no por imposibilidad motora, sino por falta de voluntad: no podía querer”⁶⁴³.

Emergen la continua obsesión de Quiroga con la muerte, tan presente en el entorno del escritor, y el debilitamiento de la voluntad que Baudelaire ya le achaca al hachís en *Los paraísos artificiales*. Se da cuenta de que ha tomado tanta cantidad de sustancia que podría morir, y cierra los ojos creyendo que no podrá volver a abrirlos. Toma luego café, tanino, y su cuerpo se duele, sobre todo el estómago y la cabeza. El médico lo visita, y Quiroga señala que no hay nada que hacer. Siguen las visiones: todas las cosas se transforman y hay una animalidad verde que sigue abalanzándose sobre él (de nuevo la persistencia del uruguayo de vivirse como perseguido). El hachís lo ataca de modo mucho más agresivo que cualquier depredador, porque daña todas las partes de su cuerpo.

Además, como resalta también Baudelaire al analizar los efectos del hachís, lo percibe todo especialmente intenso. El amigo se transforma en un leopardo verde que lo observa pausadamente.

A continuación, Quiroga transcribe directamente las notas de Brignole, según el cual a partir de las 4 los efectos empiezan a disminuir, y descienden las pulsaciones. En total, unas 13 horas de aventura.

⁶⁴³Ídem, p. 224.

El relato resulta especialmente interesante por la meta de Quiroga de narrar objetivamente la experiencia, describiendo minuciosamente lo ocurrido y valiéndose de un observador externo que toma notas sobre los estados cambiantes del consumidor. El escritor rioplatense parece alejarse del exceso de subjetivismo en que caen a veces los escritores modernistas, más interesados en explorar sus mundos interiores que en comunicarse con el exterior. Quiroga intenta traducir la experiencia íntima, extraer conclusiones que puedan ser generalizables, servir también de guía a los lectores y a los apologistas de la sustancia.

Por lo demás, los miedos que el hachís intensifica y las visiones que la sustancia provoca reflejan algunos de los elementos fundamentales del inconsciente del escritor, que serán también motivos recurrentes en su “literatura consciente”: el miedo a la muerte, la sensación de vivir en un medio hostil, poblado por seres abalanzantes, y el interés por los animales salvajes, manifestantes de pulsiones primitivas, que anuncian su pasión por la selva. No hay en el relato paraíso, aunque sea artificial, ni experiencia o acercamiento a la unidad, aunque sea con conciencia de separación. Sí hay, eso sí, separación, pura: la violencia externa que amenaza una y otra vez la vida de Quiroga.

En “El infierno artificial”, de 1913, podemos profundizar un poco más en la visión que Quiroga tiene de las drogas. A diferencia del anterior relato, que tenía una calidad más bien periodística por ser la descripción de una experiencia vivida en primera persona, el rioplatense compone un cuento para resaltar los terribles efectos de la adicción a la cocaína.

La historia nos sitúa ante un sepulturero que abusa del cloroformo. “*Cuando el cloroformo muerde en un hombre*”, escribe Quiroga, “*difícilmente suelta*”⁶⁴⁴. El teatro de sus borracheras es de nuevo la muerte, tema tantas veces abordado por el gran cuentista. Quiroga describe los efectos de la sustancia: “*el cloroformo dilata el*

⁶⁴⁴Quiroga, *Obras. Cuentos I*, Buenos Aires, Losada, 2002, p. 163.

pecho a la primera inspiración; la segunda, inunda la boca de saliva; las extremidades hormiguean, a la tercera; a la cuarta, los labios, a la par de las ideas, se hinchan, y luego pasan cosas singulares”⁶⁴⁵.

Estas cosas singulares son articuladas por la fantasía del consumidor. El sepulturero llega así hasta una tumba abierta y se encuentra con el esqueleto del hombre que estuvo encerrado en ella. Se enfrenta a los ojos de la calavera y en el fondo descubre a un hombrecillo que tiritaba, lleno de arrugas. Quiroga anuncia: “*es todo cuanto queda de un cocainómano*”⁶⁴⁶. El hombrecillo pide cocaína desesperado, y el sepulturero, que siente su desesperación como propia por ser también un adicto, se decide a ayudarlo y le inyecta cocaína a las fisuras de la calavera. La calavera (símbolo de la muerte) se ha vuelto la casa del cocainómano.

Las arrugas del hombrecillo desaparecen entonces, recupera su vitalidad, y el sepulturero le pregunta si es la cocaína la causante de ese rejuvenecimiento repentino. Sí, dice el hombrecillo, lleva “*ocho años, desesperado, helado, prendido a la eternidad por la sola esperanza de una gota*”⁶⁴⁷. El sepulturero reconoce que él también se mataría antes que dejar el cloroformo. Pero a la vez le sorprende que, después de ocho años muerto, la pasión por la cocaína siga sosteniendo al hombrecillo. La adicción

“Ultrapasaba la muerte capital del organismo que la creó, la sostuvo, y no fue capaz de aniquilarla consigo; (...) sobrevivía monstruosamente de sí misma, transmutando el ansia causal en supremo goce final, manteniéndose ante la eternidad en una rugosidad del viejo cráneo”⁶⁴⁸.

Quiroga nos anuncia ya lo que propone en su cuento: la adicción y el infierno al que conduce la droga es capaz de trascender la propia muerte, puede sobrevivir a

⁶⁴⁵Ídem.

⁶⁴⁶Ídem, p. 164.

⁶⁴⁷Ídem.

⁶⁴⁸Ídem, p. 165.

ella, convirtiéndose en una suerte de martirio eterno. El hombrecillo continúa, le anuncia que él también se mató, pero que no es lo mismo la adicción a la cocaína que al cloroformo, y le cuenta su terrible historia. Empezó a tomar cocaína como sustituta de la morfina, a la que había recurrido después de que sus tres hijos murieran en menos de dos días a causa de la difteria y luego lo hiciera su mujer, víctima de un ataque cerebral. El intento de evadir el dolor, en este caso emocional, terrible, provocado por una catástrofe extrema, es el motor de la adicción para el protagonista. Y continúa:

“¡Ah, la cocaína! ¡Cuánto de infinito va de la dicha desparramada en cenizas al pie de cada cama vacía, al radiante rescate de esa misma felicidad quemada, cabe en una sola gota de cocaína! Asombro de haber sufrido un dolor inmenso momentos antes; súbita y llana confianza en la vida, ahora; instantáneo rebrote de ilusiones que acercan el porvenir a diez centímetros del alma abierta, todo esto se precipita en las venas por entre la aguja de platino”⁶⁴⁹.

“Pero eso se paga”⁶⁵⁰, dice el hombrecillo que se oculta tras las órbitas de la calavera. La sustancia comenzó a vengarse y él a sufrir horribles alucinaciones, que le asediaban. De nuevo Quiroga revela, en este caso en la experiencia inventada de su personaje, sus obsesiones abalanzantes. Intentó dejarlo, pero no podía: *“¡Qué sufrimiento, qué angustia, qué sudor de agonía se siente cuando se pretende suprimir un solo día la droga!”⁶⁵¹.*

Finalmente, perdido ya todo el honor, decidió marchar a un sanatorio en donde lo curaran voluntades ajenas, pero llevaba escondido en el bolsillo un frasco con cocaína. Fracasó, realizó un largo viaje que le hizo reaccionar un poco, y en ese momento se enamoró de una joven de dieciocho años que se dejó arrastrar por la adicción del hombre y empezó a aspirar *Jicky*, su perfume preferido. Curiosamente, eso los unió más:

⁶⁴⁹Ídem, p. 166.

⁶⁵⁰Ídem.

⁶⁵¹Ídem.

*“basta que dos personas sorban los deleites de la vida de un modo anormal para que se comprendan tanto más íntimamente, cuanto más extraña es la obtención de goce. Se unirán en seguida, excluyendo toda otra pasión, para aislarse en la dicha alucinada de un paraíso artificial”*⁶⁵².

La droga, para Quiroga, no sólo separa al individuo del resto del mundo, intensificando su sensación de aislamiento, sino que, cuando es compartida por dos amantes, hace que éstos se sumerjan en un universo propio, más unidos entre sí por el contraste con la separación que se produce en relación al resto del mundo.

Al poco tiempo la joven era una adicta de *Jicky*, como él de la cocaína. Crearon su paraíso particular en una sala con dos divanes en los que se tumbaban para vivir sus alucinaciones.

Entre los dos no había, en principio, el menor rastro de deseo, y un día, de repente, él sintió deseos por ella, esa bella joven de dieciocho años, y se le acercó. Pero la droga sólo le había dejado sentir que estaba aún vivo para luego volver a sumergirlo en la penumbra. Se lamenta el hombrecillo: *“¡Ah! ¡Para qué haber resucitado un instante, si mi potencia viril, si mi orgullo de varón no revivía más! ¡Estaba muerto para siempre, ahogado, disuelto en el mar de la cocaína!”*⁶⁵³.

Ese momento le dolió más que ningún otro, y entonces comprendió que la vida no tenía ya sentido para él, resolviendo matarse: *“¡Para qué vivir, si el infierno artificial en que me había precipitado y del que no podía salir, era incapaz de absorberme del todo! ¡Y me había soltado un instante, para hundirme en ese final!”*⁶⁵⁴.

Entonces fue a buscar su revólver, regresó y le propuso a la chica que se mataran, estando ella de acuerdo. Hallaron un lugar adecuado donde hacerlo, y él le

⁶⁵²Ídem, p. 167.

⁶⁵³Ídem, p. 168.

⁶⁵⁴Ídem, p. 169.

dio muerte a ella para suicidarse después:

“Entonces, cuando a la explosión mi mandíbula se descolgó bruscamente, y sentí un inmenso hormigueo en la cabeza; cuando el corazón tuvo dos o tres sobresaltos, y se detuvo paralizado; cuando en mi cerebro y en mis nervios y en mi sangre no hubo la más remota probabilidad de que la vida volviera a ellos, sentí que mi deuda con la cocaína estaba cumplida. ¡Me había matado, pero yo la había muerto a mi vez!

*¡Y me equivoqué! Porque un instante después pude ver, entrando vacilantes y de la mano, por la puerta de la sala, a nuestros cuerpos muertos, que volvían obstinados...”*⁶⁵⁵

La droga, en este caso la cocaína, conduce al infierno y no al paraíso artificial según Quiroga. El escritor lleva al límite (de nuevo hasta sus fronteras) la teoría sostenida por Baudelaire. El dolor emocional o físico no superado (la debilidad humana) puede conducir a una persona hasta la adicción, estado terrible, infernal, en que la sustancia se vuelve dueña y señora del alma y el cuerpo del consumidor. Lo esclaviza, lo pone completamente a su merced, lo vuelve inválido para la vida. En este relato hiperbólico y macabro Quiroga quiere ir todavía más allá. El infierno de la droga trasciende el tiempo de la vida, acompaña en su viaje al otro lado a quien ha utilizado el suicidio para lograr liberarse de ella. No deja escapatoria. Todo lo abarca, todo lo devora, el sentido entero se lo traga. No hay salvación posible de su mano. No sólo aporta artificialidad, sino que ésta es además infernal.

No cabe, quizá, peor escenario que el que se le ofrece al adicto, tan estrecho, sin salidas, imposible para la vida e incluso para la muerte.

En cualquier caso, si atendemos al imaginario de Quiroga, hemos de observar que, para él, como para todo experimentador con sustancias que se propuso

⁶⁵⁵Ídem.

transmitir por escrito sus vivencias, la experiencia drogada se erige en espejo que agranda o intensifica lo que existe dentro del alma del consumidor. A Quiroga le obsesionaba la muerte, que tan cerca había tenido tantas veces, y en “El haschich” se siente morir y en “El infierno artificial” un sepulturero habla con un muerto sobre cómo la adicción del último lo llevó a decidir el suicidio y lo persiguió, sin embargo, al asomarse al otro mundo. Quiroga salió al encuentro de la naturaleza y rechazó lo artificial para lograr trascender sus atormentados estados interiores o para encontrarse con los fundamentos de lo humano, en la simplicidad, en la observación y el aprendizaje de la naturaleza, en la salud mental que permite la muerte que se comprende como la etapa final que afronta el árbol que ha dado sus frutos. Por eso, y paradójicamente, porque él se valió del cianuro para quitarse la vida cuando supo que padecía cáncer, las drogas (por artificiales, por acorralar al adicto en sus mundos interiores) eran, necesariamente, instrumento de lo infernal.

10. 2. Ramón María del Valle-Inclán. Hachís para un fakir

La España de finales del siglo XIX, habiendo asistido a la pérdida de su Imperio, hace florecer escritores que se debaten entre el desaliento nacional y el intento de buscar respuestas y soluciones a la decadencia del país, y, admiradores casi todos de Rubén Darío, las nuevas tendencias estéticas del Modernismo. En los cafés de las grandes ciudades (Madrid, Valencia, Barcelona), se vive una bohemia finisecular en la que se toma café, se prueban las drogas, se abusa del alcohol y la desgracia nacional se vuelve goce de la embriaguez.

Santiago Rusiñol fue un gran adicto⁶⁵⁶; Pedro Barrantes, uno de los modernistas españoles más excéntricos, publicó *Delirium Tremens* por primera vez en 1890, donde cantó a la embriaguez y recomendó a sus lectores “*estar siempre bajo el peso/ de una embriaguez inmensa./ Para que no sintáis el fardo horrible/ del tiempo que os lacera/ los hombros y que inclina/ vuestra sombra hacia la tierra,/ debéis embriagaros sin descanso/ (...) que la embriaguez es la luz de la existencia*”⁶⁵⁷; Ricardo Gil escribió sobre la relación entre el dolor y la ebriedad en “Morfina”, poema incluido en su segundo libro de poesía, *La caja de música*, de 1898, en la que el escritor le pide morfina a su médico (“*sé que con este bálsamo se acorta/ mi vida; mas ¿qué importa,/ doctor, cuando la vida es un tormento?...*”⁶⁵⁸), y cuando se inyecta la sustancia, el doctor se transforma en Job, que le habla de la importancia del dolor para el ser humano, que viene al mundo a través de la puerta del dolor de las madres, y le dice que “*los ojos que aquí nunca han llorado/ no reflejan la luz de la esperanza*”⁶⁵⁹; Manuel Machado relacionó la embriaguez con el placer, el pecado, el engaño y el demonio en “Alcohol”, poema incluido en su libro *El mal poema*, de 1909 (“*Claro nombre, mortal como el pecado/ y la herida del*

656Es famoso su cuadro titulado *La morfina*, en el que una mujer yace tendida sobre la cama, consumida por la adicción a la sustancia, al parecer especialmente común entre el género femenino.

657Citado por Juan Manuel de Prada, *Desgarrados y excéntricos*, Barcelona, Seix Barral, 2001, p. 301.

658V.V.A.A.: *Poesía modernista española*. Madrid, Cupsa Editorial, 1978, p. 8.

659Ídem, p. 12.

corazón./ Nombre de demonio./ Delicia insana./ Mal placer.../ ¡Alcohol!”⁶⁶⁰); y Francisco Villaespesa, el mayor seguidor de Rubén Darío en España, le dedicó varias composiciones a las drogas y los alcoholes, como “Los ojos verdes”, donde pide “*pronto una copa de ajenjo...*”⁶⁶¹, “La musa verde”, un soneto que escribió en 1906, donde señala que “*en tu hora sombría, ¡oh, Baudelaire! Fumamos/ opio, se bebe ajenjo, y, embriagados, soñamos/ con tus artificiales paraísos perdidos...*”⁶⁶², mostrando una curiosidad extrema por todo lo prohibido y todo aquello que exacerba la sensualidad, “Espirales de Kif”, donde canta al hachís, “El poema del opio”, y “Ensueño de opio”, donde presenta a la señorita de Maupin, personaje de Gautier, una mujer “*viciosa/ y frágil como aquella imagen del placer*”⁶⁶³, que “*ama los goces sádicos. Se inyecta de morfina;/ pincha a su gata blanca. El éter le fascina,/ y el opio le produce un ensueño oriental*”⁶⁶⁴. Villaespesa muestra así fascinación por la *femme fatale*, la mujer viciosa, la que se erigió casi en mito en los barrios bohemios de París.

Pero el modernista español más destacado en su indagación literaria de las drogas fue, sin duda alguna, Ramón María del Valle-Inclán, que se valió del hachís para alcanzar estados que le acercaran a la contemplación de la unidad y a la comprensión íntima y profunda de lo eterno.

Valle-Inclán fue un hombre excéntrico enamorado de la teosofía e interesado especialmente por la experiencia extática, que quiso traducir en palabras. Quería convertirse en un faquir, buscaba el dolor para alcanzar fortaleza y así crecer como ser humano; apenas ingería alimentos sólidos, era capaz de beber café ardiendo y fumaba hachís⁶⁶⁵. Cuando Manuel Bueno, en plena discusión, lanzó su bastón contra

660Manuel Machado, *Poesías completas*, Sevilla, Renacimiento, 1993, p. 142.

661Villaespesa, *Los mejores versos del mejor poeta*, Madrid, F. Castañeda Muñoz, 1977, p. 66.

662Villaespesa, *Porque has sido, a la par, uno y diverso. Antología Poética*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2002, p. 150.

663Ídem, p. 164.

664Ídem.

665Escribe sobre él Ramón Gómez de la Serna:

“presumía de faquir no sólo porque apenas comía, sino porque fumaba haschiss -lo escribían y pronunciaban como si estornudasen- y porque tomaba las cosas ardiendo sin inmutarse.

Esa facultad faquiresca de don Ramón hizo sufrir crueles sorpresas a los que

el gallego y le incrustó en la carne el gemelo del puño, gangrenándose luego la herida y requiriendo una operación quirúrgica que cortara su brazo, Valle dijo que no quería cloroformo ni ninguna otra anestesia, porque quería asistir a la operación. Y luego, cuando hubo ocurrido, simplemente dijo que le dolía el brazo que le faltaba.

Ramón Gómez de la Serna hace hincapié en esta capacidad de Valle para resistir el dolor físico, en otra ocasión en que debieron operarlo:

“un día vuelve a salir hacia el sanatorio de la Cruz Roja decidido a que le operen, y el asombro de los médicos es ver cómo resiste la cauterización de la vejiga -la carne viva por abuso de los picantes y por fumar Kif- con una pequeña anestesia local”⁶⁶⁶.

Parece que la motivación que llevó al creador del esperpento a tomar drogas se distancia de la de muchos de sus contemporáneos, que recurrían a ellas para evadir dolores físicos o emocionales. Sin embargo, y paradójicamente, Valle empezó a tomar hachís para combatir unas dolencias en las vías digestivas. Así lo narró él mismo en una conferencia que dictó en Buenos Aires en 1910, titulada “Los excitantes en la literatura. Peligros y ventajas”, y que conocemos por las notas que tomó un periodista asistente.

En ella, Valle-Inclán distinguió entre dos tipos de excitantes: naturales (“*el clima, la armonía de los contrastes (...), la luna, los de la naturaleza en general, la música, el ayuno en su más elevada expresión*”⁶⁶⁷) y perjudiciales (“*el alcohol, y por su fondo íntimo, el “hachich”*”⁶⁶⁸). Los efectos de unos y otros a veces se asemejan. Valle analiza primero los naturales, y los pone en relación con la tarea ascética y mística, destacando como cima la experiencia de San Juan de la Cruz y la importancia del ayuno para los fakires como favorecedor de la exaltación del

le acompañaban” (Ramón Gómez de la Serna, *Don Ramón María del Valle-Inclán*. Madrid, Espasa-Calpe, 1979, p. 103).

⁶⁶⁶Ídem, p. 190.

⁶⁶⁷Valle-Inclán, *Entrevistas, conferencias y cartas*, Valencia, Pre-textos, 1994, p. 39.

⁶⁶⁸Ídem.

espíritu. En cuanto al hachís, “*es excepcional; su alcance es terrible*”⁶⁶⁹, dice el escritor, que narra a continuación la circunstancia por la que empezó a consumirlo, los efectos que le provocó la primera vez y el alcance que ha tenido el uso de la sustancia para su conocimiento.

La primera vez que Valle consumió hachís, tras beber una taza de café, percibió dos colores, rojo y negro, y lo atrapó luego una risa incontenible, para sentir finalmente que una máscara de cera cubría su rostro.

“*Por espacio de dos años*” (señala el periodista) “*tomó constantemente la dosis que el médico le aconsejara para su dolencia, pero aumentándola, los efectos aparecieron notables*”⁶⁷⁰. Entonces Valle-Inclán señala cómo la sustancia le puso en contacto con su infancia y aún más allá, con “*una memoria lejana anterior de las cosas y las personas*”⁶⁷¹, una especie de lugar arquetípico, eterno, del que se nutre toda la humanidad. El espacio y el tiempo perdieron consistencia, y vivió momentos de extraordinaria lucidez.

El periodista narra el momento cumbre de la conferencia:

“*Continuó en su curación y con el tiempo llegó progresivamente a descubrir en su espíritu una acumulación clara de eternidad; el tiempo se lo representó perfectamente en todo su pasado; después de una visión interna formidable llegó a experimentar la sensación de la perfección en el individuo, en la humanidad, y como último escalón, la conciencia de la felicidad suprema, de la gloria. Y he aquí cómo.*”

El punto centro y la unidad son las únicas cosas inmutables; no pueden admitir variación alguna sino para dejar de ser tales, ya se cambie la situación de uno, ya se divida la otra. Lo supremo lo sintió como si él fuera un punto centro, una unidad, hacia donde convergían

669Ídem, p. 40.

670Ídem.

671Ídem.

*las nociones acabadas y perfectas de todas las cosas que le rodeaban; el supremo bien, la suprema felicidad claramente distinguida, estaban en su espíritu hecho preclaro. Estaba en su naturaleza*⁶⁷².

Para Valle-Inclán, como vemos en el texto que nos ha quedado de su conferencia, el hachís es instrumento para el autoconocimiento y el encuentro con la eternidad. La sustancia le abre nuevas puertas a su experiencia, no actúa simplemente de espejo del inconsciente del escritor, sino que le permite la contemplación de lo absoluto. El tiempo y el espacio desaparecen, y Valle percibe la eternidad. Se le presenta la sensación de la perfección de lo humano, siendo él el punto de convergencia de las ideas supremas, la del bien y la felicidad. Además, comprende que la unidad y el punto centro son las únicas cosas inmutables. Así, el ser más excéntrico de las letras castellanas conoce el centro, y al saltarse los límites humanos encuentra que todas las maravillas posibles convergen en él.

Gómez de la Serna dice que una visión de sus seres queridos muertos le hizo abandonar el hachís, pero muchos autores, basándose en las menciones que Valle hace a sus experiencias visionarias en sus obras, han dudado de la veracidad de ese testimonio⁶⁷³. Al parecer, pudo acompañarle durante toda su vida, aunque es muy probable que el gallego nunca padeciera de adicción a la sustancia.

Muchas de sus obras en prosa mencionan sus experiencias con el *cannabis*, siempre puesto al servicio de su búsqueda del conocimiento. En *La lámpara maravillosa. Ejercicios espirituales*, por ejemplo, obra de carácter ensayístico en la que Valle expuso su interés por la gnosis y el misticismo siguiendo el quietismo de Miguel de Molinos, y nos dejó ver, en pinceladas, su conocimiento de las realidades más hondas, nos relata una experiencia visionaria (no distingue los efectos del hachís de los que puede provocar la oración o la meditación) vivida en su tierra:

⁶⁷²Ídem, pp. 40-41.

⁶⁷³“Tenemos no obstante que desconfiar de la veracidad de este último aserto, su abandono del hachís” (José Francisco Batiste Moreno, “Valle-Inclán y el cannabis: historia de un amor intelectual”. *El pasajero*, otoño 2002. En <http://www.elpasajero.com/cannabis.htm>).

“recuerdo un caso de mi vida: era en el mes de diciembre, ya cerca de la Navidad. Yo volvía de un ferial con mi criado, y antes de montar para ponerme al camino, había fumado bajo unas sombras gratas mi pipa de cáñamo índico. Hacíamos el retorno con las monturas muy cansadas. Pasaba de la media tarde, y aún no habíamos atravesado los Pinares del Rey (...). El campo tenía una gracia inocente bajo la lluvia (...). Atajábamos la Tierra de Salnés, donde otro tiempo estuvo la casa de mis abuelos, y donde yo crecí desde zagal a mozo endrino. Sin embargo, aquellos parajes monteses no los había traspuesto jamás. Íbamos tan cimeros, que los valles se aparecían lejanos, miniados, intensos, con el translúcido de los esmaltes. Eran regazos de gracia, y los ojos se santificaban en ellos. Pero nada me llenó de gozo como el ondular de los caminos a través de los herbales y las tierras labradas. Yo los reconocía de pronto con una sacudida. Reconocía las encrucijadas abiertas en medio del campo, los vados de los arroyos, las sombras de los cercados. Aquel aprendizaje de las veredas diluido por mis pasos en tantos años, se me revelaba en una cifra, consumado en el regazo de los valles, cristalino por el sol, intenso por la altura, sagrado como un número pitagórico. Fui feliz bajo el éxtasis de la suma, y al mismo tiempo me tomó un gran temblor comprendiendo que tenía el alma desligada. Era otra vida la que me decía su anuncio en aquel dulce desmayo del corazón y aquel terror de la carne. Con una alegría coordinada y profunda, me sentí enlazado con la sombra del árbol, con el vuelo del pájaro, con la peña del monte. La Tierra de Salnés estaba toda en mi conciencia por la gracia de la visión gozosa y teologal. Quedé cautivo, sellados los ojos por el sello de aquel valle hondísimo, quieto y verde, con llovizna y sol”⁶⁷⁴.

Valle-Inclán nos relata, como en otras ocasiones a lo largo de esta obra, una experiencia extática, la sagrada percepción de su tierra, la contemplación de la

⁶⁷⁴Valle-Inclán, *La lámpara maravillosa. Ejercicios espirituales*, Madrid, Espasa-Calpe, 1974, pp. 17-18.

unidad (ese “*éxtasis de la suma*”) a la que él mismo pertenece y a la vez la conciencia de separación que acompaña a todo ser humano moderno (ve su alma desligada). Valle siente el alma del mundo, *anima mundi*, que une todas las cosas, y se vive hermanado con los seres naturales que observa a su alrededor. Hay una nueva vida en esa manera de ver el mundo, más honda, más verdadera, más amorosa. Es capaz de mirar a su alrededor con ojos distintos, con inocencia extrema, y penetrar así en el secreto de las cosas, en ese tejido común que vuelve Uno a todos los seres.

No parece que Valle esté preocupado por el medio utilizado para llegar a tales estados beatíficos. A diferencia de Baudelaire, para quien el consumo de hachís era una vía depravada, por no depender del esfuerzo y el ejercicio de la voluntad que requieren la oración o el ayuno, para acceder a lo absoluto, Valle incluye en su libro experiencias provocadas por la oración, el consumo de hachís o por la mera contemplación de la belleza en lugares como la catedral de León. Es posible que ese carácter de faquir del que nos han hablado quienes lo conocieron le otorgara la suficiente voluntad (buscaba conscientemente vivir el dolor para aprender de él) como para no verse esclavizado por la sustancia, a diferencia de lo que le ocurrió a Baudelaire y a muchos de los grandes escritores de la época. Valle no era un adicto, y por eso podía consumir hachís sin quedar sometido a él, esporádicamente, cuando quería acceder a lugares más profundos de la realidad. Por ello la sustancia no le devolvía un mero reflejo de su mundo psíquico, ni le enfrentaba con los monstruos de su inconsciente, sino que le regalaba la visión sagrada de la realidad hecha unidad, lo que constituía su principal búsqueda y anhelo vital.

Podríamos mencionar muchas otras ocasiones en las que Valle-Inclán escribió sobre el hachís u otras sustancias en sus textos en prosa. También en *La lámpara maravillosa*, y refiriéndose esta vez a los sentimientos que le produce caminar por la ciudad de Toledo, señala que

*“estas piedras viejas tienen para mí el poder maravilloso del
cáñamo índico, cuando dándome la ilusión de que la vida es un espejo*

que pasamos a lo largo del camino, me muestra en un instante los rostros entrevistados en muchos años. Toledo tiene ese poder místico”⁶⁷⁵.

El poder del hachís se le muestra así al escritor gallego como poder de evocación, similar al que pueden tener las piedras milenarias que conforman los grandes edificios.

Valle, fiel a su excentricidad, no ocultaba a nadie su afición al hachís, y en la entrevista titulada “¿Qué hubiera usted querido ser?”, le dice a su interlocutor que se siente un poco indispuerto porque ha tomado hachís, como los fakires de la India, y que eso le permite la comprensión íntima de muchas cosas:

“-¿Qué tal?- le pregunté.

- Bien- me respondió-; me he sentido un poco indispuerto, pero es porque algunas veces sufro los trastornos fisiológicos del extracto de tintura de cáñamo índico.

- ¿Cómo es eso?...

- Sí; yo lo tomo en píldoras.

- Pero eso, ¿qué es?

- El hachís (sic)... lo que toman los fakires en la India...

- ¿Pero usted?...

*- ¡Ah! Sí, señor... Y eso me produce una exaltación de la fantasía que me permite comprender muchas cosas... El Karma, por ejemplo...”*⁶⁷⁶.

Observamos cómo Valle sorprende a su interlocutor y le expresa, una vez más, su voluntad de convertirse en un fakir y su anhelo de comprender muchas cosas como ligados a su interés por el hachís. A la vez, el creador del esperpento nos revela que el consumo de la sustancia a veces le provocaba malestar físico, precio que debía pagar para disfrutar de las visiones beatíficas que le regalaba.

En *Tirano Banderas* encontramos algunas referencias, como cuando Valle escribe

⁶⁷⁵Ídem, p. 91.

⁶⁷⁶Valle-Inclán, *Entrevistas, conferencias y cartas*, op. cit., p. 127.

que “*el tiempo parece haber prolongado todas las acciones, suspensas absurdamente en el ápice de un instante, estupefactas, cristalizadas, nítidas, inverosímiles como sucede bajo la influencia de la marihuana*”⁶⁷⁷, o, de nuevo en un pasaje descriptivo, cuando señala que “*formas, sombras, luces se multiplican trezándose, promoviendo la caliginosa y alucinante vibración oriental que resumen el opio y la marihuana*”⁶⁷⁸.

De particular interés es la mención que encontramos en la “Breve noticia” que encabeza su obra *La media noche. Visión estelar de un momento de guerra*, una serie de textos que había publicado en *El Imparcial* como fruto de su experiencia en el frente francés durante la Primera Guerra Mundial. En este texto un Valle-Inclán maduro se da cuenta de las limitaciones de su aspiración a saltarse los límites espacio-temporales del narrador:

“Era mi propósito condensar en un libro los varios y diversos lances de un día de guerra en Francia. Acontece que (...) el narrador ajusta la guerra y sus accidentes a la medida de su caminar: las batallas comienzan cuando sus ojos llegan a mirarlas (...). Todos los relatos están limitados por la posición geométrica del narrador. Pero aquel que pudiese ser a la vez en diversos lugares, como los teósofos dicen de algunos fakires, y las gentes novelescas de Cagliostro, que, desterrado de París, salió a la misma hora por todas las puertas de la ciudad, de cierto tendría de la guerra una visión, una emoción y una concepción en todo distinta de la que puede tener el mísero testigo, sujeto a las leyes geométricas de la materia corporal y mortal (...) Esta intuición taumátúrgica de los parajes y los sucesos, esta comprensión que parece fuera del espacio y del tiempo, no es sin embargo ajena a la literatura, y aun puede asegurarse que es la engendradora de los viejos poemas primitivos (...) El círculo, al cerrarse, engendra el centro, y de esta

⁶⁷⁷Valle-Inclán, *Tirano Banderas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1981, p. 107.

⁶⁷⁸Ídem, p. 71.

visión cíclica nace el poeta, que vale tanto como decir el Adivino”⁶⁷⁹.

Valle-Inclán asume el profundo anhelo de saltarse su individualidad, de ir más allá de su espacio y de su tiempo, como los fakires, para vivir, captar y así expresar el Todo, pero reconoce entonces su fracaso:

“Yo, torpe y vano de mí, quise ser centro y tener de la guerra una visión astral, fuera de geometría y de cronología, como si el alma, desencarnada ya, mirase a la tierra desde su estrella. He fracasado en el empeño, mi droga índica en esta ocasión me negó su efluvio maravilloso. Estas páginas que ahora salen a la luz no son más que el balbuceo del ideal soñado”⁶⁸⁰.

La sustancia le regala a Valle la intuición de lo absoluto, pero no convierte a esta gracia temporal en un estado, o un ser, como el de los santos o los fakires en los que él aspiraba a convertirse. El relato vivido de la guerra, siempre limitado por la posición concreta del observador, no puede resumir la totalidad. Las páginas que siguen son, además de un reportaje parcial de lo ocurrido, la expresión de un fracaso que es, también, el fracaso de la droga y, junto a ella, el fracaso de la palabra. Ya había escrito sobre la humilde condición de esta última en *La lámpara maravillosa*:

“Las palabras son humildes como la vida. Pobres ánforas de barro, contienen la experiencia derivada de los afanes cotidianos, nunca lo inefable de las alusiones eternas. El hombre que consigue romper alguna vez la cárcel de los sentidos, reviste las palabras de un nuevo significado como de una túnica de luz. Entonces su lenguaje se hace sibilino. Sólo podemos comprender aquello que tiene sus larvas en nuestra conciencia, y que va con nosotros desde que nacemos hasta que morimos”⁶⁸¹.

679Valle-Inclán, *Flor de santidad. La media noche*, Madrid, Espasa-Calpe, 2007, pp. 157-158.

680Ídem, p. 158.

681Valle-Inclán, *La lámpara maravillosa*, op. cit., pp. 32-33.

Valle sabe que la aspiración última de la palabra es, necesariamente, el silencio, y siempre su literatura apunta hacia lo absoluto.

En un nuevo esfuerzo por alcanzarlo todo, por expresarlo todo, por convertirse en inventario de las posibilidades de la ebriedad, Valle-Inclán escribió el libro *La pipa de Kif*, “el mayor monumento literario en español al cannabis”⁶⁸², de 1919. Varias de sus composiciones se refieren directamente al kif (una mezcla de tabaco, cáñamo índico y salvia que se tomaba en Marruecos) y a otras sustancias, aunque acompañadas de multitud de referencias eruditas que parecen converger una y otra vez en el corazón del poeta.

En “La pipa de Kif”, primera composición, Valle-Inclán relata la experiencia que le provoca la droga. Todo a su alrededor cobra “una gracia matinal”⁶⁸³, muy conectada con su infancia, un duende, o daimon (Puk) lo acompaña en ese estado de conexión con lo sobrenatural y su conciencia se llena de luz, de sabiduría: “Mi sangre gozosa claridad asiste/ si quemo la Verde Yerba de Estambul”⁶⁸⁴. De nuevo la primavera se posa en su infancia, le vienen recuerdos y sensaciones de la infancia, y va montado en una barca que “guarda el tesoro/ de aromas y gemas de un cuento oriental”⁶⁸⁵.

El final del poema resume las experiencias extáticas que a Valle le regalaba la sustancia:

“El ritmo del orbe en mi ritmo asumo,/
cuando por ti quemo la Pipa de Kif/
y llegas mecida en la onda de humo/
azul, que te evoca como un “leit-motiv”.

682Batiste Moreno, “Valle-Inclán y el cannabis: historia de un amor intelectual”. *El pasajero*, otoño 2002. En <http://www.elpasajero.com/cannabis.htm>.

683Valle-Inclán, *Claves líricas*, Masdríd, Espasa-Calpe, 1976, p. 97.

684Ídem.

685Ídem, p. 98.

*Tu luz es la esencia del canto que invoca
la Aurora vestida de rosado tul,
el divino canto que no tiene boca
y el amor provoca con su voz azul.*

*¡Encendida rosa! ¡Encendido toro!
¡Encendidos números que rimó Platón!
¡Encendidas normas por donde va el coro
del mundo: está el mundo en mi corazón!*

*Si tú me abandonas, gracia del hachic,
me embozo en la capa y apago la luz.
Ya puede tentarme la Reina del Chic:
no dejo la capa y le hago la +''⁶⁸⁶.*

El ego de Valle-Inclán se disuelve en esa unidad que asume el universo entero, llevado a su mayor grado de intensidad. El hachís le regala la armonización de su ser individual con la totalidad, siendo el microcosmos reflejo nítido del macrocosmos. La sustancia trae ecos espirituales, da una intensidad inaudita a todo lo vivido, convierte al corazón, como cantan los místicos, en receptáculo de lo divino o expresión individual de la Totalidad. El final del poema toma un tono irónico, Valle pide a la sustancia que no lo abandone.

En “La tienda del herbolario”, última composición de *La pipa de Kif*, el herbolario es un museo (como el corazón del poeta) en el que caben todas las drogas y especias y el conocimiento erudito sobre ellas. Al describirlo, el autor intenta superar una vez más su posición geométrica, colocarse por encima de las sustancias como un ser ingrátido, como un fakir, mago que ha superado las limitaciones espacio-temporales. El museo de Valle-Inclán rompe, además, la estricta separación sujeto-objeto que suele conformar los museos. Las sustancias a las que se refiere

⁶⁸⁶Ídem, p. 98-99.

entran por el cuerpo del consumidor y disuelven su subjetividad. Sujeto y objeto se confunden.

El inicio del poema nos presenta una inversión del mito platónico: es el descenso a las profundidades de la cueva lo que permite al autor alcanzar la luz, la sabiduría:

*“Aquella cueva del herbolario/
se me ofrecía como un breviario./*

*Lleno de goces y de visiones
cálidas: sierpes y tentaciones.*

*¡Y tan oscura! Daban su esencia
las yerbas. Era llena de ciencia.*

*Embalsamado breviario, abierto
sobre las sombras de un hondo huerto.*

*Clave de aromas que en sí condensa
del universo la visión densa ”⁶⁸⁷.*

Valle-Inclán nos invita a entrar en ese espacio sagrado, donde las distintas hierbas conducen al conocimiento. A continuación introduce el hachís:

*“Yerba del Hombre de la Montaña,
el Santo Oficio te halló en España.*

*Cáñamos verdes son de alumbrados,
monjas que vuelan, y excomulgados.*

Son ciencia negra de la Caldea

⁶⁸⁷Ídem, p. 152.

con que embrujada fue Melibea”⁶⁸⁸.

El escritor, aficionado al ocultismo y la teosofía, insinúa el uso del hachís entre las gentes del pasado, perseguido por la Inquisición, utilizado por los alumbrados, las monjas místicas, heterodoxos y brujas.

A continuación, Valle habla de diferentes sustancias, de las culturas que se han valido de ellas y de los efectos que provocan: cáñamo, canela, heliotropo, coca, pita, cacao, mate, opio y marihuana. Del opio, Valle escribe:

*“¡Adormideras! Feliz neblina,
humo de opio que ama la China.*

*El opio evoca sueños azules,
lacas, tortugas, leves chaúles.*

*Ojos pintados, pies imposibles,
lacias coletas, sables terribles.*

*Verdes dragones, sombras chinescas,
trágicas farsas funambulescas.*

*Genuflexiones de Mandarinés,
sabias Princesas en palanquines.*

*Y nombres largos como poemas
que evocan flores, astros y gemas*”⁶⁸⁹.

El autor presenta un mapa del imaginario que acompaña al consumo de opio, una sucesión de elementos que se presentan a su través, casi siempre relacionados con el mundo de Extremo Oriente.

⁶⁸⁸Ídem, pp. 152-153.

⁶⁸⁹Ídem, p. 158.

Los últimos versos del poema están dedicados a la marihuana:

*“¡Verdes venenos! ¡Yerbas letales
de Paraísos Artificiales!*

*A todos vence la marihuana,
que da la ciencia del Ramayana.*

*¡Oh! Marihuana, verde neumónica,
cannabis índica et babilónica.*

*Abres el sésamo de la alegría,
cáñamo verde, kif de Turquía.*

*Yerba del Viejo de la Montaña,
el Santo Oficio te halló en España.*

*Yerba que inicias a los faquires,
llena de goces y Díes Iries.*

*¡Verde esmeralda -loa el poeta
persa- tu verde vistió el profeta!*

*(Kif -yerba verde del persa- es
el achisino bhang bengalés.*

*Charas que fuma sobre el diván,
entre odaliscas, el Gran Sultán)*

FINIS

*Se apagó el fuego de mi cachimba,
y no consigo ver una letra.*

*Mientras enciendo -taramba y timba
tumba y taramba- pongo una &”⁶⁹⁰.*

El conocimiento de la marihuana que nos presenta Valle-Inclán en este poema es más erudito que experiencial. Para el escritor la marihuana es la mejor de todas las sustancias, porque es puerta a los conocimientos más hondos. Regala la alegría, inicia a los faquires, es elemento indispensable en la cultura de Próximo Oriente y su verde se convierte en el color preferido por el Islam (“*tu verde vistió el profeta*”).

La última estrofa es escrita cuando el fuego de la cachimba se apaga. El final de la experiencia drogada es también el final del poema. Valle ha perdido ya entonces la capacidad para leer o expresarse con palabras. El viaje de la marihuana horada las fronteras del silencio. El poeta se aleja de la consciencia racional y mientras intenta volver a encender la pipa, aturdido, completamente ebrio, escribe una & final. La & señala la suma y la unión, el silencio evoca la Unidad. No es posible hablar del terreno que pertenece a la mística, decía Wittgenstein⁶⁹¹. Más allá de las palabras estaba para Valle el poeta verdadero. Por eso pone una & y calla. El escritor abre una ventana a la trascendencia, conducido por un cuerpo que ha sido enredado con sustancias sutiles. En esa experiencia drogada se cifra la que es para él la misión del poeta:

*“En este mundo de las evocaciones sólo penetran los poetas,
porque para sus ojos todas las cosas tienen una significación religiosa,
más próxima a la significación única. Allí donde los demás hombres sólo
hallan diferenciaciones, los poetas descubren enlaces luminosos de una
armonía oculta. El poeta reduce el número de las alusiones sin
trascendencia a una divina alusión cargada de significados. ¡Abeja
cargada de miel!”⁶⁹².*

El consumo de marihuana con el objeto con el que la toma Valle, no

⁶⁹⁰Ídem, pp. 158-159.

⁶⁹¹En Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Madrid, Tecnos, 2002.

⁶⁹²Valle-Inclán, *La lámpara maravillosa*, op. cit., pp. 26-27.

contradice a ninguna otra experiencia espiritual. Sinónimo de la oración, la meditación o el ayuno (aunque en la conferencia de Buenos Aires distinguió entre excitantes naturales y perjudiciales), el hachís puede acercar al conocimiento verdadero. No hay artificialidad en el paraíso a que conduce, porque, según el escritor, puede ser puesto al servicio de la contemplación de la Unidad. Valle reconoce la heterodoxia que acompaña su consumo, pero, excéntrico en busca del centro, no se preocupa de lo mundano sino de lo eterno, empeñado siempre en trascender las convenciones sociales para alcanzar el susurro del silencio que sostiene a los poetas.

11. CONCLUSIONES

Las teorías del imaginario le abren una puerta a la modernidad rescatando el sentido frente al caos, la unidad que trasciende todo dualismo, la causalidad frente a la casualidad. Puerta o ventana por la que accede un aire fresco que es, además, reencuentro con la tradición y reconocimiento de lo simbólico, lo sagrado y el valor del mito. Para las teorías del imaginario la realidad de cada época funciona como organismo y cada artista o literato viene, con su obra (acción sobre el mundo), a suturar una herida simbólica que es suya como individuo y también de toda su sociedad. Los acontecimientos históricos poseen carácter simbólico, y los nombres tienen una razón de ser.

El Modernismo le debe su nombre a la modernidad. Darío eligió el término y al ligarlo a toda una época le legó la inconsistencia de su significado. Hasta entonces, dice Octavio Paz, las sociedades “*decidieron llamarse con el nombre de un dios, una creencia o un destino: Islam, Cristianismo, Imperio del Centro...*”⁶⁹³, aludiendo con esas designaciones “*a un principio inmutable o, al menos, a ideas e imágenes estables*”⁶⁹⁴. La modernidad nace, sin embargo, de una negación. El no la funda⁶⁹⁵. Descartes inserta de pronto la duda en el sistema. La guillotina corta las cabezas de los nobles y los reyes y acaba así con el principio de autoridad, que había regido la sociedad hasta entonces. De ahí a la muerte (por decapitación) de Dios, o de un principio absoluto, o de un alma del mundo que enlazara con el todo y diera sentido a la vida del ser humano sobre la tierra, hay sólo un paso.

La modernidad se constituye entonces como desunión o separación⁶⁹⁶ (de esa

⁶⁹³ Paz, *Los hijos del limo*, Chile, Tajamar Editores, 2008, p. 29.

⁶⁹⁴ *Ídem*.

⁶⁹⁵ Boorstin describe a la modernidad occidental como la era de los descubrimientos negativos (entre otros, los seis principales resultados del progreso de la cosmología durante los últimos cuatrocientos años serían que la Tierra no es el centro del universo, que el Sol tampoco lo es, ni nuestra galaxia, que nuestro tipo de materia no es el constituyente principal del universo, que nuestro universo no es el único universo y que nuestra física no es la única física) (Boorstin, Daniel J.: *La nariz de Cleopatra. Ensayos sobre lo inesperado*, Barcelona, Cátedra, 1996).

⁶⁹⁶ Escribe Octavio Paz:

“La modernidad es una separación. Empleo la palabra en su acepción más inmediata: apartarse de algo, desunirse. La modernidad se inicia como un desprendimiento de la sociedad cristiana. Fiel a su origen, es una ruptura continua, un

unidad o principio absoluto) y el tejido que ligaba todos los elementos de la vida se desintegra. Reinan el caos, la violencia, la constante crítica y la autocrítica⁶⁹⁷. El ser humano moderno no se encuentra: el vacío se abre a su alrededor. Como su principio rector es el rechazo de la tradición o del pasado, no puede ya sostener durante mucho tiempo una creencia. Se instala en el no-ser, en el ayer-no, en el mañana. Asume, sin quererlo, una tradición, tan bien analizada y descrita por Octavio Paz en sus ensayos: la tradición de la ruptura, y, a partir de entonces, decide, fundamentalmente con su mente, los límites de lo real. Triunfan la razón, el liberalismo, el positivismo, el materialismo⁶⁹⁸. Los dualismos nutren su imaginario, incapaz de tender puentes a los términos opuestos.

El poeta, antes intermediario entre los hombres y los dioses (tocado por la inspiración artística) queda relegado a un lugar marginal dentro de una sociedad utilitaria⁶⁹⁹, a la vez que se integra en el sistema burgués colaborando en los medios de comunicación de masas para subsistir, y persigue, como todo hijo de su tiempo, lo original (y no como encuentro con el origen, sino como descubrimiento de lo nuevo y de la voz personal, individual: “*Yo no tengo literatura “mía” (...), para marcar el rumbo de los demás: mi literatura es mía en mí; -quien siga servilmente mis huellas perderá su tesoro personal*”⁷⁰⁰, escribía Rubén Darío en sus “Palabras liminares” de *Prosas profanas*).

Esta naturaleza dual del escritor moderno (a la vez moderno y profundamente antimoderno), esta contradicción como herida no suturada del sentido⁷⁰¹, es, a nuestro

incesante separarse de sí misma” (ídem, p. 37).

697 Escribe al respecto Peter Gay:

“*A pesar de las notables diferencias, los modernos de todas las tendencias tienen en común dos atributos definitorios (...): en primer lugar, la atracción de la herejía que impulsaba sus acciones cuando se enfrentaban a las sensibilidades convencionales; y en segundo lugar, el ejercicio de la autocrítica por principio*” (Gay, *Modernidad. La atracción de la herejía de Baudelaire a Beckett*, Barcelona, Paidós, 2007, p. 25).

698 James Hillman dice que en esta época triunfa la concepción del corazón como mero fuelle hidráulico, el corazón de Harvey, en *El pensamiento del corazón*, op. cit.

699 “*The key characteristic of modernity arose as intellectuals cut themselves off from divine guarantees of knowledge*” (Login Jrade, *Modernismo. Modernity and the development of Spanish American literature*, Austin, University of Texas, p. 2.

700 Darío, *Prosas profanas y otros poemas*, op. cit., p. 86.

701 Es interesante la reflexión que hace al respecto Andrés Ortiz-Osés en *La herida romántica. Salir*

juicio, su principal seña de identidad. Octavio Paz dice que, desde su origen, la poesía moderna de Occidente ha sido una, y esa unidad reside en “*una reacción frente, hacia y contra la modernidad*”⁷⁰². Pero el escritor moderno, a nuestro juicio, tampoco puede escapar del sistema al que pertenece, y se identifica tanto con los principios de la modernidad como se compromete en la lucha contra ella. Darío, por ejemplo, se dolía de lo que significaba para la poesía el rey burgués pero soñaba, como fiel a la idea del progreso, con hollar nuevos caminos de expresión y encontrar su voz única.

La modernidad atrapa al poeta y, con su voraz centrifugadora, corta los hilos de su pertenencia al sentido, de la pertinencia de su labor dentro de un mundo cohesionado por un alma o tejido, *anima mundi*, que da continuidad a las cosas y los seres. Su labor y su trabajo con la imaginación parecen representar, para una sociedad materialista y tecnificada, poco más que un mero divertimento, convertida la literatura en pasatiempo nutrido de fantasías e irrealidades, ocio para el burgués.

El poeta reacciona y busca un modo de reencontrar su paraíso perdido, o de marchar en pos de la tierra prometida, aunque doliéndose. Casi todos los escritores del momento se viven como enfermos físicos o psicológicos, arrastran infelices existencias, se saben desligados y a la vez no pueden renunciar a la modernidad. La profunda contradicción que los sostiene no halla una argamasa adecuada para su curación. El escritor moderno es, casi siempre, un neurótico. La sociedad a la que pertenece lo es.

Octavio Paz, con buena parte de los críticos, señala que el desdén que provoca la labor del autor le permite independizarse de lo social y alcanzar su autonomía, dejar de estar al servicio de la religión o la filosofía para investigar el universo libremente. Ciertamente, el poeta busca ahora la libertad (principio también moderno), pero sin dejar nunca de pertenecer a su tiempo. Cada manera de estar ante él constituirá un movimiento literario.

del almarío, Barcelona, Anthropos, 2008.

702 Paz, *Los hijos del limo*, op. cit., p. 6.

El modernismo toma su nombre directamente de la modernidad, y predice así la dificultad de los estudiosos para trazarle unas fronteras claras, cronológicas, estilísticas y de contenido. ¿Una lucha contra la modernidad? ¿Una manera de estar ante ella? ¿El compromiso fiel por parte de los escritores de ser modernos, luchar contra la tradición literaria imperante y buscarle nuevos caminos a la expresión? ¿O todo ello a la vez? El modernismo podría llegar a ensancharse hasta ocupar toda la literatura occidental desde el romanticismo o estrecharse hasta contener la producción de los autores que, de algún modo, se reconocieron dentro de un movimiento que tiene a Rubén Darío como eje de conformación.

Compartiendo el criterio de la mayor parte de los investigadores actuales⁷⁰³, lejos de ser un movimiento sólo estético o esteticista, el modernismo incluyó un movimiento literario, pero también espiritual y epistémico, quizá el que más directamente se planteó los cimientos de la modernidad (de ahí su nombre no casual), el que tuvo en cuenta cada uno de sus elementos volviéndose así plural y muy complejo⁷⁰⁴.

Los escritores modernistas se sintieron insertos dramáticamente en la modernidad (como lanzados o arrastrados a ella), quedando a la vez prendados de sus susurros, y construyeron sus obras literarias como actos que intentaban expresarla, posicionarse ante esa realidad y encontrar un lugar en el mundo en el que sus imaginarios pudieran descansar (sus heridas simbólicas fueran restañadas). Por ello,

703 Iván Schulman señala, por ejemplo, que en la última crítica se ha liberado al Modernismo de su estrecha conceptualización, reconociéndole ahora diversidad y heterogeneidad (*El proyecto inconcluso. La vigencia del Modernismo*, México, Siglo XX, 2002), y José Miguel Oviedo escribe:

“Sería un error reducir el modernismo a una mera corriente literaria o artística marcada por su esteticismo (...) El modernismo fue mucho más que eso: un vasto cambio espiritual que tocó todos los aspectos de la vida hispanoamericana -e hispánica, a la larga-, afectando desde la poesía hasta las artes decorativas, desde la filosofía hasta la arquitectura, desde el mundo de lo oculto hasta ciertos hábitos de la vida diaria” (Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana. 2. Del Romanticismo al Modernismo*, Madrid, Alianza, 1997, p. 219).

704 Federico Onís señala que el error de los primeros críticos en la valoración del modernismo hispanoamericano estaba *“en la implicación de que haya diferencia entre “modernismo” y “modernidad” porque modernismo es esencialmente, como adivinan los que le pusieron ese nombre, la busca de la modernidad”* (citado por Schulman, *El proyecto inconcluso. La vigencia del Modernismo*, op. cit., p. 15).

si hemos de definir, desde el punto de vista del imaginario, al modernismo, podríamos hacerlo teniendo en cuenta el dualista drama al que hacíamos referencia en párrafos anteriores: por un lado, lealtad a la modernidad, lo que supone un profundo anhelo de innovación y originalidad, independencia e individualismo creativo, junto a una concepción mesiánica del escritor (el Darío joven la manifestaba con fuerza); por otro, y ligada a una visión del artista como mártir, conciencia dolorosa de la escisión del sentido que provoca la época a la que los escritores pertenecen (que se puede leer, por ejemplo, en las “Gotas amargas” de Silva) y respuesta hacia ella de evasión (postura que parecían sostener Casal o el Darío más preciosista) o de búsqueda insatisfecha (el propio Darío en sus investigaciones teosóficas y en sus propuestas políticas, Martí en su filosofía), de la unidad.

En todos los autores que hemos investigado a lo largo de este trabajo se puede observar el mismo drama de fondo. Son plenamente modernos, y por ello autodestructivos (la negación está en la base de sus imaginarios); pero viven su autodestrucción como martirio, la expresión de su drama se vuelve grito de dolor ante la modernidad, reflejo de que hay algo que no funciona en el sueño de la razón, labor profética no por el anuncio de la salvación (lo que algunos, como el Darío joven, esperaban), sino por la revelación, poniendo toda su vida en juego, de que ésta no es posible en los tiempos modernos.

Los escritores modernistas convierten su marginación en bandera, se vuelven elitistas y se refugian en sus mundos interiores (*“cuando él [el ruiseñor] no esté para escucharte, cierra los ojos y toca para los habitantes de tu reino interior”*⁷⁰⁵, escribe Darío). En sus deseos de ensanchar la vida de sus adentros se topan fácilmente con las drogas, que están siendo sintetizadas ahora por los científicos y que los médicos recetan para curar las enfermedades. *“Se trata de una búsqueda angustiada, persistente y prolongada de regiones desconocidas de la experiencia”*⁷⁰⁶, dice Iván Schulman. Octavio Paz señala, en su artículo “Conocimiento, drogas,

⁷⁰⁵Darío, *Prosas profanas y otros poemas*, op. cit., p. 87.

⁷⁰⁶Op. cit., p. 10.

inspiración” que la aparición de las drogas en la literatura tiene que ver con la conversión de la interioridad del poeta en campo fundamental de experimentación literaria, y destaca que

“no deja de ser turbador que la desaparición de las potencias divinas coincida con la aparición de las drogas como donadoras de la visión poética. El demonio familiar, la musa o el espíritu divino ceden el sitio al láudano, al opio, al hachís”⁷⁰⁷.

En cualquier caso, parece que las drogas vienen a rellenar huecos existenciales (derivados de problemas físicos o psicológicos), y que estos huecos tienen que ver con el vaciado de sentido que provoca la modernidad, con la muerte de Dios. El escritor, a la vez separado, escindido de su sociedad, y liberado de ella, aprovecha la experiencia drogada para buscar dentro de sí alguna ventana que le deje respirar aire fresco, que le ponga en contacto con el misterio, que le facilite el conocimiento esotérico (de ahí el interés de escritores como Lugones, Valle o Darío por la teosofía).

La visión drogada facilita a los escritores el contacto con lo absoluto, la intensificación de su creatividad y el señalamiento de una realidad más significativa. La mirada de Gómez Carrillo hacia la joven drogada puede convertir a la mujer en hada en “En una fumería de opio anamita”, Herrera multiplica su léxico y descansa en su oasis artificial, Darío observa que todos los seres de la creación son amados. Pero la experiencia ebria revela además con fuerza inaudita el imaginario de los autores, y los lanza a la contemplación, emergido el inconsciente, de sus peores fantasmas interiores. Los cantos de sirena que les llevan a consumir sustancias (ya sea para paliar dolores físicos o psicológicos) derivan en maldición. La adicción convierte la medicina en veneno, la unidad insinuada se vuelve más inalcanzable y la fragmentación o la soledad aún más dolorosa. El protagonista de *De sobremesa*, de Silva, no consigue curarse con las medicinas que le prescriben los médicos, Darío se asoma al horror de no ser amado en “El humo de la pipa”, Martí se abrasa en sus

⁷⁰⁷Paz, *Corriente alterna*, México, Siglo XXI, 2003, p. 81.

paradojas interiores cuando escribe el poema “Haschisch”.

Hemos querido, en las páginas de este trabajo, enfrentarnos de manera particular a cada autor para explorar individualmente sus imaginarios y poder comprender mejor el significado de las drogas para ellos.

A José Martí, autor contradictorio y complejo, a la vez hombre de acción y de letras, con un carácter seguramente poco adictivo aunque tremendamente apasionado, la experiencia con drogas (que podemos leer en el poema “Haschisch”) le provoca una sensación de auto-abrasión en la que se resuelven todas sus paradojas internas. Por lo demás, interesado por casi todo lo que ocurría a su alrededor, las sustancias se incorporan a su pensamiento a veces como medicinas (reconoce los avances científicos) y a veces como venenos (instrumentos para la degradación moral cuando su consumo desemboca en adicción), a veces como ligadas a las sociedades de las que proceden (el opio y el pueblo chino, la marihuana que pudieron utilizar los indígenas americanos para idear sus construcciones) y en otras ocasiones simplemente como elementos presentes en la realidad de los personajes que retrata.

Para Julián del Casal, que utilizó siempre la literatura a la vez para revelarse y velarse, que se inclinó por lo artificial frente a lo natural, el sueño frente a lo real y la enfermedad frente a la salud, adicto sobre todo a la lectura de los autores franceses a los que admiraba, la droga fue aliada del ensueño y, por tanto, instrumento para la evasión de la terrible y estrecha cotidianidad. En “La canción de la morfina” puso a la sustancia a hablar en primera persona y el elogio que ésta emitió sobre sí misma no arrojó sombra alguna más que la de su tono frívolo. En el resto de textos o traducciones del poeta en que se menciona a las sustancias, éste deja ver que su tendencia a buscar lo otro (como huida de sí) llevaba implícita, y él lo sabía, una prematura derrota. Casal sabe que la realidad siempre vence, pero sigue sin soportarla y opta por vivirse a sí mismo como escisión, como peregrino que tiene el corazón muerto, y convertir así su figura en brecha o grito de dolor de la modernidad.

José Asunción Silva, también conscientemente enfermo (del alma), sólo veía

la curación en la muerte. Sus seres queridos desaparecieron pronto y parecían estar esperándolo. Para el escritor, las drogas fueron meros parches que prolongaran un poco la vida o simulacros que expresaran de algún modo la muerte. El diálogo con la medicina que el colombiano sostiene en sus textos (algunas de sus “Gotas amargas”, por ejemplo, o su novela *De sobremesa*) no arroja ninguna solución. El protagonista de su novela pide a los médicos que le receten alguna sustancia aunque eso le haga morir. Sólo la muerte aparece como salida para su neurosis. Sólo ella abre una puerta de contacto con el misterio. El poeta la sueña, la desea, la busca. Y se suicida muy joven.

Rubén Darío, síntesis y figura central del modernismo, vivió esclavizado por el alcohol como un medio para llenar (beberse) un profundo vacío existencial, y olvidar, aunque temporalmente y con consecuencias fatales, la dramática sensación de no ser amado. Sus referencias al vino grecolatino como sustancia sagrada se acompañan siempre de la mención de su continente (en particular, el ánfora), como si el escritor comprendiera que la solución a sus problemas dependía de una unificación o reunificación de los dualismos. En sus visiones drogadas, relatadas en algunos de sus cuentos, como “El humo de la pipa”, “La pesadilla de Honorio” o “Cuento de Pascuas”, destaca, además de la prodigiosa imaginación del genio que se expandía con la ebriedad, la conciencia de separación y fragmentación que expresa (en “El humo de la pipa” todos los seres de la creación son amados salvo él; en “La pesadilla de Honorio” aparecen hileras de personas, luego de máscaras, luego de partes del cuerpo; en “Cuento de Pascuas” el escritor asiste a escenas de guillotina y se presentan ante él todas las grandes cabezas cortadas de la historia) y su profundísimo anhelo de unidad (en “El humo de la pipa” la reina Mab le regala un amuleto donde aparece escrita la palabra esperanza, en “Cuento de Pascuas” el autor concluye, con los grandes condenados de la historia, que Jesucristo debe resucitar). En sus textos de carácter autobiográfico o ensayístico, Darío se presenta a sí mismo como un enfermo atrapado por todos los pecados capitales y demasiado frágil como para no sucumbir al alcohol, no asumiendo la responsabilidad de su adicción, como un ser humano de naturaleza doble a la vez sensual y mística, y como un ser atrapado por las dudas de

fe, y destaca que, aunque la droga o el alcohol no son capaces de generar una imaginación prodigiosa donde sólo hay mediocridad, sí pueden intensificar la imaginación del genio hasta hacerla expandirse a límites sobrenaturales.

El gran cronista del modernismo, Enrique Gómez Carrillo, como buen cronista, prefería quedarse siempre un poco al margen de su literatura. Adicto a las emociones fuertes quizá porque le costaba inmiscuirse en la vida, más imitador de los grandes genios que propiamente genio, cuando escribió sobre la droga lo hizo refiriéndose siempre a la experiencia de otras personas, en particular de las mujeres, como las protagonistas de sus novelas. En “Una fumería de opio anamita”, su principal texto sobre las sustancias, al asomarse a los ojos de una joven andrógina que yacía atrapada por el ensueño drogado, el escritor parece introducirse en sus visiones, y entonces comprende los arcanos del opio y la realidad se transforma para él, convertida la joven opiómana en un hada que viene a iluminar dulcemente el alma del autor.

El caso del uruguayo Julio Herrera y Reissig es, posiblemente, el más original de todos los que hemos visto. Atrapado por la enfermedad física desde muy joven, un defecto orgánico en el corazón, y desencadenada su vocación literaria a partir de una crisis que lo llevó al borde de la muerte, Herrera toma ese fallecimiento que debió haber ocurrido como eje de su existencia y desde entonces sabe que el tiempo que tiene es regalado, que quiere escribir cuanto más mejor antes de perecer, y que la morfina es necesaria (un oasis más que un paraíso) para hallar un poco de paz en medio del dolor, para comprender momentáneamente la beatitud y para descansar del padecimiento lo suficiente como para desarrollar su labor literaria. Así de simple. La morfina que le recetaban los médicos por su terrible problema físico intensificó a la larga sus experiencias interiores y sirvió de inspiración a su literatura, pero el escritor no fue un adicto ni frecuentó las sustancias simplemente para ser moderno, como insinúan las fotografías de la entrevista publicada en 1907 en *Caras y caretas*. Por lo demás, en sus textos con referencias a las drogas, como el poema *La Torre de las esfinges* o el relato “Aguas del Aqueronte”, Herrera nos muestra haber llegado a una

comprensión profunda de la unidad que subyace en todo dualismo, y haberse perdido, por instantes, a pesar de sus dolores físicos, en ese Todo, Nirvana o Uno que puede sostener una existencia a la que la muerte le pisó siempre los talones.

Salvador Díaz Mirón estaba demasiado centrado en la violencia, por la dilucidación de contrarios, como para interesarse por la unidad que propiciaban los estados alterados de conciencia. Él mismo decía de sí que tenía el alma negra. Gutiérrez Nájera, de intensa educación religiosa, escribe en su artículo “La nueva Santísima Trinidad” sobre el alcohol, la morfina y el éter, y se duele de la artificialidad de la vida moderna, de cómo las sustancias han sustituido a la oración y de su relación con otras manifestaciones enfermas de la sociedad. Clemente Palma, malévolo más por pose literaria que por cualidades de su alma, atrapado por la duda como todos sus contemporáneos, se interesa por la visión drogada y escribe relatos en los que narra aventuras alucinatorias, como “Leyendas de Haschisch” y “Las queridas de humo”, donde el viaje interior es descubrimiento y revelación del inconsciente y un intento de ensanchar las fronteras de la expresión literaria. Leopoldo Lugones, discreto al máximo con su vida personal, e interesado como algunos otros modernistas por el ocultismo, la teosofía, y todos aquellos modos de conocimiento que volvieran a comunicar al ser humano con lo absoluto, estudia el uso ritual de la droga en la Hermandad de los Hashishins, y defiende que, como en Eleusis, los discípulos de la secta podían tomar hachís en un momento concreto de su formación, porque la sustancia abría las posibilidades de comunicación con el misterio, y era más fácil, a través de ella, recibir poderes o conocimientos ocultos. José Juan Tablada, ya a caballo entre el modernismo y el posmodernismo, que encontró su lugar en el mundo en Japón, consumidor habitual de sustancias, ligó el opio al país nipón y al sueño, el olvido y el ensueño, fraguando una atmósfera literaria misteriosa, y reconoció que si bien las drogas podían ser ventanas a otra dimensión para los cerebros fuertes, no dejaban de desencadenar los fantasmas interiores entre los más débiles.

En cuanto a los dos autores limítrofes que hemos tratado (Quiroga en las

fronteras cronológicas y estilísticas del modernismo y Valle-Inclán en las geográficas y culturales), el rioplatense, siempre cerca de la muerte, profundamente atormentado y buscador de un espacio natural que le ofreciera un poco de paz, vivió las drogas como un infierno artificial, dándole la vuelta a la noción propuesta por Baudelaire, y resaltó el terrible estrechamiento de la vida que provocaba la adicción (“El infierno artificial”) y las pesadillas de la visión drogada (“El haschich”), que en su experiencia personal (y ya lejos de los escritores modernistas en cuanto a que no se interesó por la exploración de su mundo interior), no hicieron más que resaltar el atormentado estado de su alma, siempre acuciada por la sensación de amenaza y aturrida por la presencia de la muerte. Para Valle-Inclán, en esa España decadente que había perdido su Imperio y que en lo que al modernismo se refiere iba a la zaga de Hispanoamérica (de Darío), el hachís fue, en inicio, medicina para paliar unos dolores físicos, y se instituyó, posteriormente, en instrumento del escritor-fakir en su búsqueda del Centro y de la Unidad, en su intento de trascender los límites de la individualidad para confundirse con el Todo. Curiosamente, el gallego no huía del dolor, sino que lo buscaba para fortalecerse, y no fue un adicto sino un experimentador espiritual de la sustancia, como otros recurrían a la oración, la música, la naturaleza o el ayuno. Sus textos en prosa están salpicados de referencias a las drogas y de relatos autobiográficos drogados (como en *La lámpara maravillosa. Ejercicios espirituales*), y dio a luz *La pipa de Kif*, obra poética dedicada al cannabis, donde hace inventario de sustancias, muestra su conocimiento erudito sobre la historia de su consumo y persecución y nos deja ver algunos de sus efectos.

A pesar de que cada autor tuvo una relación diferente con las drogas, derivada de su modo único de ver el mundo, todos ellos pertenecieron a la compleja esfera de la modernidad, fueron profundamente modernos e intensamente antimodernos, se valieron de las drogas a la vez para explorar sus mundos interiores (revelando sus más grandes temores o las fallas principales de sus imaginarios, hechos de dualismos y de contradicciones no suturadas, de enfermedad y neurosis), y para escapar de sí o trascenderse a sí mismos, descubriendo una Unidad que nutriera de compañía a su

individualidad y curara de algún modo su sensación de vivir aislados, escindidos del sentido, abriéndole puertas a la estrecha visión que de la realidad tenía el mundo moderno. Hubieron de ser mártires de su tiempo (a pesar de que soñaban ser profetas) porque la autodestrucción a la que les llevó a veces la adicción y casi siempre la neurosis (reveladoras de su incapacidad de aliarse firmemente con un sentido vital fuerte) se convirtió en grito de dolor de la modernidad (el sistema revelaba, y así le abrieron nuevos horizontes a la literatura confesional, que algo no funcionaba). Pero no volvieron los ojos atrás para abrazar alguna tradición, porque la avispa moderna les había clavado su aguijón y también soñaban con ser libres, con escribir literaturas únicas y con hallarle nuevos horizontes a la expresión.

El imaginario común de los modernistas, hecho de heridas no restañadas por el sentido, es manifestación y conciencia de vivir separados, arrancados de un Paraíso Original, y anhelo nunca satisfecho, por su pertenencia a la modernidad, de una Unidad que los hiciera desembarcar en la Tierra Prometida.

12. BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA

12. 1. Obras modernistas

CASAL, Julián del: *Poesía completa y prosa selecta*. Madrid, Verbum, 2001.

_____: *Prosas, tomo I. Edición del Centenario*. La Habana, Consejo Nacional de Cultura, 1963.

_____: *Prosas, tomo II. Edición del Centenario*. La Habana, Consejo Nacional de Cultura, 1963.

_____: *Prosas, tomo III. Edición del Centenario*. La Habana, Consejo Nacional de Cultura, 1964.

_____: *Poesías completas y pequeños poemas en prosa en orden cronológico*. Miami, Ediciones Universal, 1993.

DARÍO, Rubén: *Azul.... Cantos de vida y esperanza*. Madrid, Espasa Calpe, 2007.

_____: *Obras completas. I. Poesía*. Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2007.

_____: *Obras completas. II. Crónicas*. Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2007.

_____: *Obras completas. III. Cuentos, crítica literaria y prosa varia*. Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2007.

_____: *Cantos de vida y esperanza*. Barcelona, Debolsillo, 2004.

_____: *El oro de Mallorca. Prosas fantásticas*. Euskadi, ... De la luna, 2001.

_____: *La caravana pasa. Libro primero*. Berlín, Edition tranvía, 2000.

_____: *Cuentos completos*. México, Fondo de Cultura Económica, 1995.

_____: *Poesías completas*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1993.

_____: *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*. Venezuela, Biblioteca Ayacucho, 1991.

_____: *Prosas profanas y otros poemas*. Madrid, Castalia, 1988.

_____: *Cuentos fantásticos*. Madrid, Alianza Editorial, 1976.

_____: *Los raros*. Argentina, Espasa Calpe, 1952.

DÍAZ MIRÓN, Salvador: *Lascas*. México, Premia, 1979.

_____: *Antología*. México, Fondo de Cultura Económica, 1979.

_____: *Poesías completas*. México, Editorial Porrúa, 1966.

GÓMEZ CARRILLO, Enrique: *El Japón heroico y galante*. Universidad de Valladolid, 2011.

_____: *Antología*. Guatemala, Librerías Artemis Edinter, 2004.

_____: *En plena bohemia*. Gijón, Llibros del Pexe, 1999.

_____: *Tres novelas inmorales*. Guatemala, Agencia Española de Cooperación Internacional, 1995.

_____: *La vida parisiense*. Biblioteca Ayacucho, Venezuela, 1993.

_____: *El Despertar del Alma. Treinta años de mi vida*. Guatemala, Editorial José de Pineda Ibarra, 1966.

_____: *Jerusalén y La Tierra Santa*. Guatemala, Editorial José de Pineda Ibarra, 1965.

_____: *El evangelio del amor (novela)*. Madrid, Renacimiento, 1925.

_____: *En el reino de la frivolidad*. Madrid, Renacimiento, 1923.

_____: *El tercer libro de las crónicas*. Tomo XVIII de las Obras completas. Madrid, Mundo Latino, 1921.

_____: *El cuarto libro de las crónicas*. Tomo XX de las Obras completas. Madrid, Mundo Latino, 1921.

_____: *En las trincheras*. Tomo XXI de las Obras completas. Madrid, Mundo Latino, 1921.

_____: *La sonrisa de la esfinge (sensaciones de Egipto)*. Tomo XIII de las Obras completas. Madrid, Mundo Latino, entre 1920 y 1935.

_____: *La vida errante (Oriente)*. Tomo III de las Obras completas. Madrid, Mundo Latino, 1919.

_____: *Tierras mártires*. Madrid, Editorial América, 1919.

_____: *Prosas. Antología de los más bellos capítulos de las obras de Enrique Gómez Carrillo*. Barcelona, Editorial Maucci, 1910.

GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel: *Manuel Gutiérrez Nájera*. Selección y prólogo de Rafael Pérez Gay. México, Cal y Arena, 1996.

_____: *Poesía completa*. México, Premia Editora, 1979.

_____: *Cuentos, crónicas y ensayos*. México, Universidad Nacional Autónoma, 1973.

_____: *Cuentos completos y otras narraciones*. México, Fondo de Cultura

Económica, 1958.

HERRERA Y REISSIG, Julio: *Aguas del Aqueronte y otros cuentos narcóticos*. Musa a las 9, 2010.

_____: *Poesía completa y prosas*. Coordinado por Ángeles Estévez. Madrid, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 1999.

_____: *El pudor. La cachondez*. Montevideo, Arca, 1992.

_____: *Poesía completa y prosa selecta*. Prólogo de Idea Vilariño. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978.

_____: *Prosas. Crítica, Cuentos, Comentarios*. Prólogo de Vicente A. Salaverri. Montevideo, Valencia, Editorial Cervantes, 1918.

LUGONES, Leopoldo: *El ángel de la sombra*. Digitalizado por librodot.com. <http://www.xabier.org/recursos/descargas/40kyX7Xg.pdf>

_____: *Las fuerzas extrañas*. Madrid, Cátedra, 1996.

_____: *Las fuerzas extrañas. Cuentos fatales*. México, editorial Trillas, 1992.

_____: *Cuentos fantásticos*. Madrid, Castalia, 1987.

_____: *Obras poéticas completas*. Madrid, Aguilar, 1959.

MACHADO, Manuel: *Poesías completas*. Sevilla, Renacimiento, 1993.

MARTÍ, José: *Obras completas*. 27 volúmenes. La Habana, Editorial Ciencias Sociales, 1975.

NORDAU, Max: *Degeneration*. Lincoln and London, University of Nebraska Press,

1993.

PALMA, Clemente: *Narrativa completa I*. Perú, Ediciones del Rectorado, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006.

_____: *Narrativa completa II*. Perú, Ediciones del Rectorado, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006.

QUIROGA, Horacio: *Quiroga íntimo. Correspondencia. Diario de viaje a París*. Madrid, Páginas de Espuma, 2010.

_____: *Obras. Cuentos II*. Buenos Aires, Editorial Losada, 2003.

_____: *Obras. Cuentos I*. Buenos Aires, Editorial Losada, 2002.

_____: *Cuentos completos*. Montevideo, Cruz del Sur, Banda Oriental, 2001.

_____: *Obras. Novelas y relatos*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1998.

_____: *Historia de un amor turbio*. Montevideo, Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social, 1967.

SILVA, José Asunción: *Poesía. De sobremesa*. Madrid, Cátedra, 2006. Edición de Remedios Mataix.

_____: *Páginas nuevas. Textos atribuidos a José Asunción Silva*. Santa Fe de Bogotá, Planeta Colombiana Editorial, 1998.

_____: *Poesías*. Madrid, Clásicos Castalia, 1997. Edición, introducción y notas de Rocío Oviedo y Pérez de Tudela.

_____: *Obra completa*. Argentina, Brasil, Colombia, México, España, CEP de la Biblioteca Nacional (Madrid), 1990. Edición crítica de Héctor H. Orjuela.

_____: *Poesía y prosa con 44 textos sobre el autor*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, Subdirección de comunicaciones culturales, 1979.

_____: *Poesías completas seguidas de prosas selectas*. Madrid, Aguilar, 1963. Edición de Camilo de Brigard Silva.

SOIZA REILLY, Juan José: “Los martirios de un poeta aristócrata”. En *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 19 de enero de 1907.
http://herrerayreissig.org/www.herrerayreissig.org/Caras_y_Caretas.html

TABLADA, José Juan: *Obras IV: diario (1900-1944)*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1992.

_____: *Obras III: Los días y las noches de París. Crónicas parisienses*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988.

_____: *Obras I: Poesía*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1971.

VALLE-INCLÁN, Ramón del: *Flor de santidad. La media noche*. Madrid, Espasa-Calpe, 2007.

_____: *Entrevistas, conferencias y cartas*. Valencia, Pre-textos, 1994.

_____: *Varia. Artículos, cuentos, poesía y teatro*. Madrid, Espasa-Calpe, 1996.

_____: *Tirano Banderas*. Madrid, Espasa-Calpe, 1981.

_____: *Claves líricas*. Madrid, Espasa Calpe, 1976.

_____: *La lámpara maravillosa. Ejercicios espirituales*. Madrid, Espasa-Calpe, 1974.

VILLAESPESA, Francisco: *Porque has sido, a la par, uno y diverso. Antología*

poética. Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2002.

_____: *Los mejores versos del mejor poeta*. Madrid, F. Castañeda Muñoz, 1977.

V.V.A.A.: *Poesía modernista española*. Madrid, Cupsa Editorial, 1978.

12. 2. Testimonios biográficos y estudios críticos sobre los autores

AGUILAR, Julio César: “Hacia una poética de la enfermedad: Julio Herrera y Reissig”. *Sincronía*, Universidad de Guadalajara, invierno de 2010.
[Http://sincronia.cucsh.udg.mx/aguiarwinter2010.htm](http://sincronia.cucsh.udg.mx/aguiarwinter2010.htm)

ALMENARA, Erika: “La poesía como terapia para José Fernández en *De sobremesa* de José Asunción Silva”, en *Divergencias. Revista de estudios lingüísticos y literarios*, volumen 7, número 2, invierno de 2009, pp. 63-70

ÁLVAREZ, Mario: *Ensueño y delirio. Vida y Obra de Julio Herrera y Reissig*. Montevideo, Academia Nacional de las Letras, 1995.

AMESTOY LEAL, Beatriz: “Una lectura mítica de la obra de Julio Herrera y Reissig”. En *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*, Alicante, 2009.
http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12142745618952617876213/p0000001.htm#I_0_

_____: *La obra poética de Julio Herrera y Reissig: su universo imaginario*. Montevideo, Biblioteca Nacional, 2008.

_____: “El universo imaginario de Herrera y Reissig”. En *Cuadernos hispanoamericanos: Revista mensual de cultura hispánica*. Madrid, 531, septiembre 1994, pp. 103-109.

ARMAS, Emilio de: *Casal*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1981.

BATISTE MORENO, José Francisco: “Valle-Inclán y el cannabis: historia de un amor intelectual”. *El pasajero*, otoño 2002. En <http://www.elpasajero.com/cannabis.htm>.

BLENGIO BRITO, Raúl: *Herrera y Reissig: del Modernismo a la Vanguardia*. Montevideo, Universidad de la República, 1978. En http://letras-uruguay.espaciolatino.com/blengio_brito_raul/index.htm

BORGES, Jorge Luis: *Leopoldo Lugones*. Buenos Aires, Pleamar, 1965.

CABRERA, Rosa María: *Julián del Casal. Vida y obra poética*. New York, Las Américas Publishing Company, 1970.

CÁCERES, Aurora: *Mi vida con Enrique Gómez Carrillo*. Madrid, Buenos Aires, Renacimiento, 1929.

CANO GAVIRIA, Ricardo: *José Asunción Silva, una vida en clave de sombra*. Venezuela, Monte Ávila editores, 1990.

CANSINOS-ASSENS, Rafael: “Enrique Gómez Carrillo”, en *Poetas y prosistas del novecientos (España y América)*. Madrid, Editorial América, 1919, pp. 61-69.

CASTAÑÓN, Adolfo: “Las tres palabras de Salvador Díaz Mirón”. *Vuelta* 252, noviembre 1997, pp. 11-14.

CORREA URQUIZA, Martín: “José Martí: el hachís y aquella fiesta en el cerebro”. *Cáñamo: la revista de la cultura del cannabis*, mayo de 2012, n° 173, pp. 68-69.

_____: “Horacio Quiroga: el hachís, el abismo y la muerte”. *Cáñamo: la revista de la cultura del cannabis*, n° 164 (agosto), 2011, pp. 74-75.

DARÍO, Rubén: “París y los escritores extranjeros”. En *Obras completas*, Tomo I. Madrid, Afrodisio Aguado, 1950, pp. 460-468.

_____: “Julián del Casal”. En *Prosas*, tomo I. Edición del Centenario. La Habana, Consejo Nacional de Cultura, 1963, pp. 31-35.

ECHAVARREN, Roberto: “Julio Herrera y Reissig, asceta obsceno”. *VI Congreso Nacional & V Internacional- Fronteras en cuestión*. En www.aplu.org.uy

ESPINA, Eduardo: “Julio Herrera y Reissig y la no-integrable modernidad de “La Torre de las Esfinges”. En edición digital *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2010,
<http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12604179777150439643846/index.htm>

FORNET-BETANCOURT: *Martí (1853-1895)*. Madrid, Ediciones del Orto, 2000.

GARCÍA ROBLES, Jorge: “Valle-Inclán y los paraísos”. *La Jornada. Semanal*, 6 julio 2008, nº 696. En <http://www.jornada.unam.mx/2008/07/06/sem-jorge.html>.

GIAUDRONE, Claudia: “Modernismo y enfermedad. La escena del diagnóstico en la prosa de José Asunción Silva y Julio Herrera y Reissig”, en *Fines de siglo y Modernismo: Congreso Internacional de Buenos Aires-La Plata agosto 1996*, volumen 1, 1996, pp. 305-310.

GIBSON, Ian: *Yo, Rubén Darío. Memorias póstumas de un Rey de la poesía*. Madrid, Santillana, 2002.

GIORGI, Gabriel: “Nombrar la enfermedad. Médicos y artistas alrededor del cuerpo masculino en *De sobremesa*, de José Asunción Silva”, en *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, número 1, 1999.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: *Don Ramón María del Valle-Inclán*. Madrid, Espasa-Calpe, 1979.

GULLÓN, Germán: *La modernidad silenciada: la cultura española en torno a 1900*.

Madrid, Biblioteca Nueva, 2006.

HAHN, Óscar: “Julio Herrera y Reissig o el indiscreto encanto de lo cursi”. En edición digital *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2009, http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/p347/12364966710173728987213/p00000001.htm#I_0

HENRÍQUEZ UREÑA, Max: *Breve historia del Modernismo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1978.

IRAZUSTA, Julio: *Genio y figura de Leopoldo Lugones*. Argentina, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1968.

JIMÉNEZ, José Olivio; MORALES, Carlos Javier: *La prosa modernista hispanoamericana: introducción crítica y antología*. Madrid, Alianza, 1998.

_____: *La raíz y el ala: aproximaciones críticas a la obra literaria de José Martí*. Valencia, Pre-Textos, 1993.

_____: “Una aproximación existencial al “Prólogo al *Poema del Niágara*”, de José Martí”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 1973-1974, nº 2-3, pp. 407-442.

LEZAMA LIMA, José: “Julián del Casal”. En *Correspondencias*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, pp. 181-205.

LOGIN JRADE, Cathy: *Modernismo. Modernity and the development of Spanish American literature*. Austin, University of Texas Press, 1998.

_____: *Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad. El recurso modernista a la tradición esotérica*. México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

LÓPEZ-CALVO, Ignacio: “De lo apolíneo a lo dionisiaco: la “inquerida bohemia de Rubén Darío”. Mendoza (Argentina), *Cuadernos del CILHA*, 2009, a. 10 n. 11, pp.

84-99.

LÓPEZ-VEGA, Martín: *El viajero modernista*. Gijón, Llibros del Pexe, 2002.

LUNA SELLÉS, Carmen: *La exploración de lo irracional en los escritores modernistas hispanoamericanos. Literatura onírica y poetización de la realidad*. Universidad de Santiago de Compostela, 2002.

MARINI PALMIERI, Enrique: “Julio Herrera y Reissig: la encarnación de la palabra. Caracteres esotéricos del modernismo hispanoamericano”. En *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, Alicante, 2010.
http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01316108677359754314802/p0000001.htm#I_0_

_____: “Miel, Psyché y ritmo universal: fundamentos de la poesía para Herrera y Reissig”. En *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, Alicante, 2010.
<http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/57950530323162833754491/index.htm>

_____: *El modernismo literario hispanoamericano: caracteres esotéricos en las obras de Darío y Lugones*. Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, cop. 1989.

MARTÍNEZ, Juana, y OVIEDO, Rocio (eds.): *Rubén Darío. Las huellas del poeta*. Madrid, Ollero & Ramos Editores, Universidad Complutense de Madrid, 2008.

MATAIX, Remedios (estudio y edición de): *José Martí*. Madrid, Ediciones Eneida, 2000.

MATAMORO, Blas: *Rubén Darío*. Madrid, Espasa Calpe, 2002.

MAZZUCHELLI, Aldo: *La mejor de las fieras humanas. Vida de Julio Herrera y Reissig*. Montevideo, Santillana, 2011.

MONTERO, Óscar: *Erotismo y representación en Julián del Casal*. Ámsterdam-Atlanta, GA-Ediciones Rodopi B. V., 1993.

MORA VALCÁRCEL, Carmen de: *En breve: estudios sobre el cuento hispanoamericano contemporáneo*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000.

MORÁN LLULL, Francisco: *Julián del Casal o los pliegues del deseo*. Madrid, Editorial Verbum, 2008.

_____: *Casal à Rebours*. Ciudad de La Habana, Editora Abril, 1996.

MOYANO, Marisa: “Una interpretación hermenéutica del Modernismo esotérico. El caso de Leopoldo Lugones”. *Sincronía*, nº 3, 2004, <http://sincronia.cucsh.udg.mx/moyanof04.htm>.

NÚÑEZ DE VILLAVICENCIO, Laura: “La distorsión de las imágenes en la poesía de Julio Herrera y Reissig”. En *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, 309, marzo 1976, pp. 389-392.

OVIEDO, José Miguel: *Historia de la literatura hispanoamericana. 2. Del Romanticismo al Modernismo*. Madrid, Alianza, 1997.

OVIEDO Y PÉREZ DE TUDELA, Rocío: “Transformaciones del imaginario en Rubén Darío: cisne, caracol o pegaso”, en CERVERA SALINAS, Vicente; ADSUAR FERNÁNDEZ, María Dolores (coord.): *Alma América: in honorem Victorino Polo*. Universidad de Murcia, 2008, pp. 186-211.

_____: “Al paso de Rubén Darío: símbolo iniciático y acceso a la vanguardia”, en GARCÍA MORALES, Alfonso (coord.): *Rubén Darío: estudios en el centenario de Los raros y Prosas profanas*. Universidad de Sevilla, 1998, pp. 189-216.

PACHECO, José Emilio: “Díaz Mirón en el centenario de *Lascas*”. *Letras libres*, año nº 3, nº 33, 2001, pp. 34-37.

PAZ, Octavio: *Los hijos del limo*. Chile, Tajamar Editores, 2008.

_____: *El arco y la lira. El poema. La revelación poética. Poesía e historia*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2004.

_____: *Corriente alterna*. México, Siglo XXI, 2003.

PAZ SÁNCHEZ, Manuel de: “La muerte de José Martí: un debate historiográfico”. *Brocar: Cuadernos de investigación histórica*, 1991, nº 17, pp. 7-20.

PEREDNIK, Gustavo D.: “Max Nordau y el mal del nuevo siglo”, en *Catoblepas, revista crítica del presente*, nº 43, septiembre de 2005, p. 5.
<http://www.nodulo.org/ec/2005/n043p05.htm>

PHILLIPS, Allen W.: “Treinta años de poesía y bohemia (1890-1920)”. *Anales de Literatura Española*, nº 5, 1986-1987, pp. 377-424.

_____: “Algo más sobre la bohemia madrileña: testigos y testimonios”. *Anales de Literatura Española*, nº 4, 1985.

POE LANG, Karen: “Avatares de la relación médico-paciente en *De sobremesa* de José Asunción Silva”, en *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, número 19, 2008.

PORTUONDO, José Antonio: “Angustia y evasión en Julián del Casal”. En *Prosas, tomo I. Edición del Centenario*. La Habana, Consejo Nacional de Cultura, 1963, pp. 42-68.

PRADA, Juan Manuel de: *Desgarrados y excéntricos*. Barcelona, Seix Barral, 2001.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir: *Genio y figura de Horacio Quiroga*. Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1969.

_____: *El desterrado: vida y obra de Horacio Quiroga*. Buenos Aires, Losada, 1968.

ROJAS, Rafael: *José Martí: la invención de Cuba*. Madrid, Editorial Colibrí, 2000.

RUIZ BARRIONUEVO, Carmen: *Rubén Darío*. Madrid, Síntesis, 2002.

_____: *La mitificación poética de Julio Herrera y Reissig*. Universidad de Salamanca, 1991.

_____ (dir.): *Biblioteca de autor Julio Herrera y Reissig*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009. En http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib_autor/herrerayreissig/

RUIZ BARRIONUEVO, Carmen; REAL RAMÓN, César (eds.): *La Modernidad literaria en España e Hispanoamérica: actas del I Simposio Internacional de la Modernidad Literaria, en homenaje a Julio Vélez Noguera*. Santiago de Chile, Ediciones Universidad de Salamanca, 1996.

SABORIT, Antonio (selección y prólogo): *José Juan Tablada. Los Imprescindibles*. México, Cal y arena, 2008.

SALAZAR ANGLADA, Aníbal: "Modernismo y Teosofía: la visión poética de Lugones a la luz de "Nuestras ideas estéticas". *Anuario de estudios americanos*, vol. 57, nº 2, 2000, pp. 601-626.

SÁNCHEZ-CASTAÑER, Francisco: *Estudios sobre Rubén Darío*. Madrid, Universidad Complutense, 1976.

SANTOS MOLANO, Enrique: *El corazón del poeta. Los sucesos reveladores de la vida y la verdad inesperada de la muerte de José Asunción Silva*. Colombia, Biblioteca Familiar Presidencia de la República, 1997.

SCHULMAN, Iván A.: *El proyecto inconcluso: la vigencia del modernismo*. México,

Universidad Nacional Autónoma, Siglo XXI, 2002.

_____: *José Martí frente a la modernidad hispanoamericana: vacíos y reconstrucciones de la escritura modernista*. Madrid, Gredos, 1989.

_____: *El modernismo hispanoamericano*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1969.

_____: *Génesis del Modernismo. Martí, Nájera, Silva, Casal*. México, El Colegio de México, 1966.

_____: *Las estructuras polares en la obra de José Martí y Julián del Casal*. Washington University, 1962.

SFRAGARO, Adriana: "Max Nordau, dégénérescence et littérature". En *Littérature et Pathologie*, Saint Denis, PUV, 1989.

TORRES, Edelberto: *La dramática vida de Rubén Darío*. Barcelona-México, Ediciones Grijalbo, 1966.

VARGAS VILA, José María: *Rubén Darío*. Venezuela, Biblioteca Ayacucho, 1994.

VARONA, Enrique José: "Hojas al viento". En *Prosas, tomo I. Edición del Centenario*. La Habana, Consejo Nacional de Cultura, 1963, pp. 26-29.

VILLANUEVA-COLLADO, Alfredo: "Max Nordau, cultura helénica e inversión sexual en *De sobremesa*, de José Asunción Silva", en *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, nº 12, 2004.

VIÑUALES GUILLÉN, Pedro Pablo: "Clemente Palma: la malicia del contador". *Anales de literatura hispanoamericana*, nº 20, Universidad Complutense, Madrid, 1991, pp. 103-118.

V.V.A.A.: *Leyendo a Silva. Tomo III*. Santafé de Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1997.

ZAMBRANO, María: “Martí camino de la muerte”. En <http://www.bohemia.cu/josemarti/index.htm>.

12. 3. Teorías del imaginario

BACHELARD, Gastón: *La poética del espacio*. México, Fondo de Cultura Económica, 2005.

_____: *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*. México, Fondo de Cultura Económica, 2005.

_____: *El aire y los sueños*. México, Fondo de Cultura Económica, 1997.

BERGER, Adriana: “Cultural Hermeneutics: The Concept of Imagination in the Phenomenological Approaches of Henry Corbin and Mircea Eliade”, en *The Journal of Religion*, vol. 66, nº 2, pp. 141-156.

CENCILLO, Luis: *El entramado de las creencias. Antropología diferencial de mundos dispares*. Madrid, Syntagma ediciones, 2005.

CORBIN, Henry: *Cuerpo espiritual y Tierra celeste*. Madrid, Siruela, 2006.

_____: *El Imam oculto*. Madrid, Losada, 2005.

_____: *La paradoja del monoteísmo*. Madrid, Losada, 2003.

_____: *El hombre de luz en el sufismo iranio*. Madrid, Siruela, 2000.

_____: *El hombre y su ángel. Iniciación y caballería espiritual*. Barcelona, Destino,

1995.

_____: *Avicena y el relato visionario: estudio sobre el ciclo de los relatos avicenianos*. Barcelona, Paidós, 1995.

_____: *La imaginación creadora en el sufismo de Ibn'Arabî*. Barcelona, Destino, 1993.

_____: “De Heidegger a Sohrevardî. Conversación con Philippe Nemo”, traducida por Hawwa Morales y corregida por E. Eskenazi, 1976. En <http://homepage.mac.com/eeskenazi/corbin4.html>.

CULIANU, Ioan P.: *Eros y magia en el Renacimiento. 1484*. Madrid, Siruela, 1999.

DETIENNE, Marcel: *Apollon le couteau à la main*. Paris, Gallimard, 1998.

DUBOIS, Claude-Gilbert: *L'imaginaire de la Renaissance*. Paris, Presses Universitaires de France, 1985.

DURAND, Gilbert: *La crisis espiritual en occidente: las conferencias de Eranos*. Madrid, Siruela, 2011.

_____: *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2004.

_____: *Mitos y sociedades: introducción a la mitología*.

_____: *Lo imaginario*. Barcelona, Ediciones del Bronce, 2000.

_____: *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*. Barcelona, Anthropos, 1993.

_____: *La imaginación simbólica*. Buenos Aires, Amorrortu editores, 1971.

EHRMANN, Jacques: "Introduction to Gaston Bachelard", en *MLN*, vol. 81, nº 5, pp. 572-578.

ELIADE, Mircea: *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*. 4 volúmenes. Barcelona, RBA Coleccionables, 2009.

_____: *Aspectos del mito*. Barcelona, Paidós, 2000.

_____: *La búsqueda: historia y sentido de las religiones*. Barcelona, Kairós, 1999.

_____: *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona, Paidós, 1998.

_____: *Mito y realidad*. Barcelona, Editorial Labor, 1985.

_____: *Imágenes y símbolos. Ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso*. Madrid, Taurus, 1979.

_____: "Henry Corbin", en *History of Religions*, vol. 18, nº 4, pp. 293-295.

GARAGALZA, Luis (coord.): *Filosofía, Hermenéutica y Cultura. Homenaje a Andrés Ortiz-Osés*. Bilbao, Universidad de Deusto, 2011.

_____: "Filosofía e historia en la Escuela de Eranos", en *Anthropos: Boletín de información y documentación*, 1994, nº 153, pp. 41-54.

_____: *Introducción a la hermenéutica contemporánea: cultura, simbolismo y sociedad*. Barcelona, Anthropos, 2002.

GARCÍA BERRIO, Antonio; HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Teresa: *Crítica literaria. Iniciación al estudio de la literatura*. Madrid, Cátedra, 2006.

GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio: *El diagrama del Primer Evangelio*. Madrid, Siruela, 2003.

_____: *Filósofos griegos, videntes judíos*. Madrid, Siruela, 2000.

_____: *El círculo de la sabiduría. Vol. 1. Diagramas del conocimiento en el mitraísmo, el gnosticismo, el cristianismo y el maniqueísmo*. Madrid, Siruela, 1998.

_____: *El círculo de la sabiduría. Vol. 2. Los mandalas del budismo tántrico*. Madrid, Siruela, 1998.

_____: “Giordano Bruno & la imaginación”, prólogo a la edición de BRUNO, Giordano: *Mundo, Magia, Memoria*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1997.

_____: *El idioma de la imaginación. Ensayos sobre la memoria, la imaginación y el tiempo*. Madrid, Tecnos, 1992.

_____: *Athanasius Kircher: itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal*. Madrid, Siruela, 1990.

HERRERO GIL, Marta: “Introducción a las teorías del imaginario. Entre la ciencia y la mística”, en *ILU. Revista de Ciencias de las Religiones*, 2008, nº 13, pp. 241-258.

HILLMAN, James: *Pan y la pesadilla*. Girona, Ediciones Atalanta, 2007.

_____: *El sueño y el inframundo*. Barcelona, Paidós, 2004.

_____: *El mito del análisis: tres ensayos de psicología arquetípica*. Madrid, Siruela, 2000.

_____: *El pensamiento del corazón*. Madrid, Siruela, 1999.

_____: *Re-imaginar la psicología*. Madrid, Siruela, 1999.

JAMBET, Christian: *La lógica de los orientales. Henry Corbin y la ciencia de las formas*. México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

JUNG, Carl Gustav: *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona, Paidós, 1988.

_____: *El hombre y sus símbolos*. Madrid, Aguilar, 1974.

LANDOLT, Hermann: “Henry Corbin, 1903-1978: Between Philosophy and Orientalism”, en *Journal of the American Oriental Society*, vol. 119, nº 3, pp. 484-490.

LE GOFF, Jacques: *L'imaginaire médiéval. Essais*. Paris, Gallimard, 1985.

MILNER, Max: *L'imaginaire des drogues de Thomas de Quincey à Henri Michaux*. France, Gallimard, 2000.

_____. (dir.): *Littérature et Pathologie*. Saint-Denis, PUV, 1989.

_____: *La Fantasmagorie: essai sur l'optique fantastique*. París, Presses Universitaires de France, 1982.

ORTIZ-OSÉS, Andrés: *Hermenéutica de Eranos: las estructuras simbólicas del mundo*. Barcelona, Anthropos, 2012.

_____: *La herida romántica. Salir del almario*. Barcelona, Anthropos, 2008.

_____: *Del sentido de vivir y otros sinsentidos*. Barcelona, Anthropos, 2005.

_____: *Amor y sentido. Una hermenéutica simbólica*. Barcelona, Anthropos, 2003.

_____: *Visiones del mundo. Interpretaciones del sentido*. Bilbao, Universidad de Deusto, 1995.

_____: *Metafísica del sentido: una filosofía de la implicación*. Bilbao, Universidad de Deusto, 1989.

_____: *C. G. Jung: arquetipos y sentido*. Bilbao, Universidad de Deusto, 1988.

_____: *Antropología hermenéutica: hermenéutica simbólica*. Barcelona, Anthropos, 1986.

PAZZI, Roberto (a cura di): *L'immaginario contemporaneo. Atti del Convegno letterario internazionale. Ferrara, 21-23 maggio 1999*. Città di Castello, Leo S. Olschki editore, 2000.

PINTOR Iranzo, Iván: "A propósito de lo imaginario", en *Formats. Revista de Comunicación Audiovisual*, nº 3, 2001.

SERPIERI, Alessandro: *Retorica e immaginario*. Parma, Società Produzioni Editoriali, 1986.

SMART, Ninian: "Beyond Eliade: The Future of Theory in Religion", en *Numen*, vol. 25, fasc. 2, pp. 171-183.

SOLARES, Blanca: "Gilbert Durand, imagen y símbolo o hacia un nuevo espíritu antropológico", en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 2011, nº 211, pp. 13-26.

_____: "Aproximaciones a la noción de imaginario", en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, septiembre-diciembre 2006, año/vol. XLVIII, nº 198, pp. 129-141.

THOMAS, Joël: "Entrevista", en *Revista Ulises*, nº 11, 2009, pp. 82-89, también publicada en <http://www.generacion.net/joel-thomas>.

_____: "Mircea Eliade et James Hillman: deux pionniers des Sciences humaines", en *Mircea Eliade et la pensée mythique* (I. Buse et J. J. Wunenburger dir.), Symbolon 4, Éditions Universitaires de Lyon III, 2008, pp. 107-115.

_____: “Gilbert Durand et la mito-analyse”, en *La pensée mythique. Figures, méthodes, pratiques*, Actes du colloque de Lyon (6-8 octobre 2005), Lyon, 2008.

_____: *L'imaginaire de l'homme romain. Dualité et complexité*. Bruxelles, Éditions Latomus, 2006.

_____: “Polarisation, dramatisation et dépoliarisation: pour une éthique pluraliste”, en *Cahiers Mircea Eliade* (Ionel Buse coord.), n° 2, 2004, Craiova Editura Universitaria, pp. 37-55.

_____ (dir.): *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*. Paris, Ellipses, 1998

_____: “Dionysos: l'ambivalence du désir”, en *Evphrosyne, revista de filologia clássica*, Nova série, volume XXIV, Lisboa, 1996, pp. 33-51.

_____ (dir.): *L'imaginaire religieux gréco-romain*. Presses universitaires de Perpignan, 1994.

_____: “Epopèa e romanzo come epifanie di una immagine dell’ “homo viator””, en *L'immaginale, rassegna di psicologia imaginale*, 15, anno 9°-ottobre 1993, pp. 109-118.

_____: “Nouvi percorsi per l'immaginario: pensiero antico e psicologia profonda”, en *L'immaginale*, 13, anno 8°-ottobre 1992, pp. 15-26.

_____ (ed.): *Les imaginaires des latins. Actes du colloque international de Perpignan (12-13-14 novembre 1991)*. EPRIL, Presses universitaires de Perpignan, 1992.

_____: “L'Énéide et le “Rêve Éveillé” de R. Desoille: épopée initiatique et psychothérapie”, en *Evphrosyne, Revista de Filologia Clássica*, Nova série, volume XVII, Lisboa, 1989, pp. 245-254.

_____: *Le dépassement du quotidien dans L'Énéide, les Métamorphoses d'Apulée et le Satiricon. Essai sur trois univers imaginaires*. Paris, Les Belles Lettres, 1986.

_____: *Structures de l'imaginaire dans l'Énéide*. Paris, Société d'édition Les Belles Lettres, 1981.

WASSERSTROM, Steven M.: *Religion after religion. Gershom Scholem, Mircea Eliade, and Henry Corbin at Eranos*. Princeton University Press, 1999.

WUNENBURGER, Jean-Jacques: *Antropología del imaginario*. Buenos Aires, Ediciones del sol, 2008.

_____: *L'imaginaire*. Paris, Presses Universitaires de France, 2003.

12. 4. Selección de obras de literatura drogada

Se incluyen en este apartado algunas de las obras fundamentales de la literatura drogada mundial y textos en español de literatura drogada escritos fuera del periodo modernista:

ANTOLÍN RATO, Mariano: *Fuga en espejo*. Madrid, Alianza Editorial, 2002.

ARRABAL, Fernando: "Ketamina veloz". En <http://www.generacion.net/page/5?s=+Arrabal>

BAUDELAIRE, Charles: *Pequeños poemas en prosa. Los Paraísos Artificiales*. Madrid, Cátedra, 2008. Edición de José Antonio Millán Alba.

_____: *Obra poética completa*. Texto bilingüe. Edición de Enrique López Castellón, Madrid, Akal, 2003.

BULGÁKOV, Mijaíl: *Morfina*. Barcelona, Anagrama, 2008.

BURROUGHS, William S.; GINSBERG, Allen: *Las cartas de la Ayahuasca*. Barcelona, Anagrama, 2007.

BURROUGHS, William S.: *Yonqui*. Barcelona, Bruguera, 1980.

CELA, Camilo José: *Los sueños vanos, los ángeles curiosos*. Barcelona, Editorial Argos Vergara, 1979.

COLERIDGE, Samuel T.: *Kubla Khan y otros poemas*. Madrid, Alianza, 2009.

CROWLEY, Aleister: *Diario de un drogadicto*. Madrid, Amargord, 2011.

FERRERO, Jesús: *Opium*. Esplugues de Llobregat, Plaza & Janés, 1986.

FUENTE DEL PILAR, José J. (ed.): *El club del hachís*. Madrid, Miraguano Ediciones, 2006 (1999).

GAUTIER, Théophile: *Baudelaire*. Bedous, Le Castor Astral, 1991. Édition présentée par Jean-Luc Steinmetz.

_____: “La pipe d'opium”, “Le hachich”, “Le club des Hachichins”, en BAUDELAIRE, Charles: *Les paradis artificiels*. París, Gallimard, 1978.

_____: *Mademoiselle de Maupin*. París, Garnier-Flammarion. 1966.

HUXLEY, Aldous: *Las puertas de la percepción: cielo e infierno*. Barcelona, Edhasa, 1992.

IRIGOYEN, Ramón: *Cielos e inviernos*. Madrid, Hiperión, 1979.

JARRY, Alfred: *Les jours et les nuits: roman d'un déserteur*. París, Gallimard, 1981.

JÜNGER, Ernst: *Acercamientos: drogas y ebriedad*. Barcelona, Tusquets, 2000.

_____: *La emboscadura*. Barcelona, Tusquets, 1993.

KEROUAC, Jack: *En el camino*. Barcelona, Anagrama, 1997.

MICHAUX, Henri: *Les grandes épreuves de l'esprit et les innombrables petites*. París, Gallimard, 1985.

_____: *Miserable milagro: la mescalina*. Caracas, Monte Ávila editores, 1969.

NERVAL, Gérard de: *Historia del califa Hakem. Historia de la reina de la mañana y de Solimán príncipe de los genios*. Madrid, Valdemar, 1989.

PORTAL, Marta: *La veintena*. Madrid, Editorial Magisterio Español, 1973.

QUINCEY, Thomas de: *Confesiones de un inglés comedor de opio*. Madrid, Cátedra, 2006. Edición de Miguel Teruel.

SÁNCHEZ DRAGÓ, Fernando: *Mis encuentros con lo invisible. I. La del alba sería*. Barcelona, Planeta, 1996.

VELASCO, Miguel Ángel: *La miel salvaje*. Madrid, Visor Libros, 2003.

_____: *La vida desatada*. Valencia, Pre-textos, 2000.

12. 5. Efectos, historia de las drogas e historia de la literatura drogada

AGUIRRE, José Carlos: *De la psicodelia a la cultura enteogénica*. Madrid, Amargord, 2007.

BERRIDGE, Virginia: *Opium and the people: opiate use in nineteenth-century England*. New Haven and London, Yale University Press, 1987.

CASTOLDI, Alberto: *El texto drogado. Dos siglos de droga y literatura*. Madrid,

Anaya & Mario Muchnik, 1997 (*Il testo drogato*, Giulio Einaudi Editore, 1994). Traducción de Francisco Martín.

COHEN, Sidney: *Historia del LSD*. Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1972.

COURTWRIGHT, David T.: *Las drogas y la formación del mundo moderno: breve historia de las sustancias adictivas*. Barcelona, Paidós Ibérica, 2002.

DERRIDA, Jacques: *La diseminación*. Madrid, Editorial Fundamentos, 1975 (*La dissemination*, Editions du Seuil). Traducción de José Martín Arancibia.

ESCOHOTADO, Antonio: *Aprendiendo de las drogas: usos y abusos, prejuicios y desafíos*. Barcelona, Anagrama, 1995.

_____: *Historia elemental de las drogas*. Barcelona, Anagrama, 1996.

_____: *Historia general de las drogas*. Madrid, Alianza, 1989.

GINZBURG, Carlo: *Historia nocturna*. Barcelona, Muchnik, 1991 (*Storia notturna: una decifrazione del sabba*, Turín, Einaudi, 1989). Traducción de Alberto Clavería Ibáñez.

GORDON WASSON, R.; HOFMANN, Albert: *El camino de Eleusis: una solución al enigma de los misterios*. México, Fondo de Cultura Económica, 1985.

LEFEBURE, Molly: *Samuel Taylor Coleridge: a bondage of opium*. London, Víctor Gollanz, 1974.

HAYTER, Alethea: *Opium and the romantic imaginations: addiction and creativity in De Quincey, Coleridge, Baudelaire and others*. Wellingborough, Crucible, 1988 (1968).

HERRERO GIL, Marta: *El paraíso de los escritores ebrios. La literatura drogada*

española e hispanoamericana desde el Modernismo a la posmodernidad. Madrid, Amargord, 2007.

HOFMANN, Albert: *La historia del LSD*. Barcelona, Gedisa, 2006.

LABRADOR MÉNDEZ, GERMÁN: “Poéticas bajo influencia: hacia un análisis literario de la literatura drogada”. *Pliegos de Yuste*, nº 1, nov. 2003, s. p. En www.fundacionyuste.org/acciones/pliegos/contenidos.asp?s=4.

LIEDEKERKE, Arnould de: *La Belle Époque de l'Opium*. Paris, Éditions de la Différence, 2001.

MILLONES, Luis; LEMLIJ, Moisés: *Alucinógenos y chamanismo*. Lima, Sidea, 2009.

MONTOYA, Víctor: “Coca y cocaína”. En www.sololiteratura.com/mon/montoyacoca.htm.

OCAÑA, Enrique: *El Dionisio moderno y la farmacia utópica*. Barcelona, Anagrama, 1993.

OTT, Jonathan: *Análogos de la ayahuasca*. Madrid, Amargord, 2006.

PLANT, Sadie: *Escrito con drogas*. Barcelona, Ediciones Destino, 2001 (*Writing on Drugs*, 1999). Traducción de Ferran Meler-Orti.

RUDGLEY, Richard: *Enciclopedia de las sustancias psicoactivas*. Barcelona, Paidós, 1999.

SAMORINI, Giorgio: *Los alucinógenos en el mito*. Barcelona, La Liebre de Marzo, 2001.

SISSA, Giulia: *Le plaisir et le mal. Philosophie de la drogue*. Paris, Éditions Odile

Jacob, 1997.

THOMAS, Joël: “Dionysos: l’ambivalence du désir”. *Evphrosyne, revista de filologia clàssica*, Nova série, volume XXIV, Lisboa, 1996, pp. 33-51.

USÓ, Juan Carlos: “Paraísos artificiales, psiconautas y viajes interiores”. En TORRENT, Rosalía; SALES, Dora; y BURGUERA, M^a Luisa (eds.): *Conciencia de viaje: rutas y laberintos*. Castellón de la Plana, Universitat Jaume I, 2003. Pp. 117-128.

_____: “De la farmacia a la calle: las drogas en la España de la “Belle Époque”. *Cáñamo (la revista de la cultura del cannabis)*, número especial 2002, pp. 138-148.

_____: *La aventura psicodélica en España*. Barcelona, La Liebre de Marzo, 2001.

_____: *Drogas y cultura de masas: España (1855-1995)*. Madrid, Taurus, 1996.

VALVERDE, José Luis; PÉREZ ROMERO, José A.: *Drogas americanas en fuentes de escritores franciscanos y dominicos*. Universidad de Granada, 1988.

VIERA, Hugo M.: “La iniciación narcótica de la literatura hispanoamericana en el fin de siglo”. [http: www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v09/viera.html](http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v09/viera.html)

V. V. A. A.: *El idiota. Revista monográfica de ideas. Visionarios. Ebriedad, Sustancias y Plantas de Poder: reflexión y creatividad*. Madrid, 2000.

12. 6. Otra bibliografía

BERMAN, Marshall: *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*. Madrid, Siglo XXI, 1988.

BOORSTIN, J.: *La nariz de Cleopatra: ensayos sobre lo inesperado*. Barcelona, Crítica, 1996.

CAPRA, Fritjof: *El tao de la física*. Madrid, Luis Cárcamo, 1987.

_____: *El punto crucial*. Barcelona, Integral, 1985.

GAY, Peter: *Modernidad. La atracción de la herejía de Baudelaire a Beckett*. Barcelona, Paidós, 2007.

GUÉNON, René: *El teosofismo. Historia de una pseudorreligión*. Barcelona, Obelisco, 2003.

LYOTARD, Jean-François: *La condición postmoderna: informe sobre el saber*. Madrid, Cátedra, 1984.

MARTÍNEZ CARRERAS, José U.: *Historia del colonialismo y la descolonización (siglos XV-XX)*. Madrid, Editorial Complutense, 1992.

WITTGENSTEIN, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus*. Madrid, Tecnos, 2002.